جوناثان كالر

النظريّة الأدبيّة



ترجمة: رشاد عبد القادر

جوناثان كالـر

النظـريــة الأدبيـــة

ترجـمة

رشاد عبد القادر



مَنشُورات وزارَة الثَّقـافـَة
في الجُمهوريَّة العَربيَّة السُّوريَّة
دمشـق ٢٠٠٤

العنوان الأصلي للكتاب:

Jonathan Culler
Literary
Theory
AVery Short Introduction
OXford
University press (1997)

* . كل ما هو بين أقواس معقوفة [ ] إضافة للمترجم،
وجميع الهوامش المشار إليها بعلامة * هي للمترجم.

النـظـرية الأدبـيـة

كان **جوناثان كالِر** على الدوام أكثر شخص كفء هنا في شرح النظرية الأدبية من دون أن يفرط في تبسيطها أو أن يتناولها بنعرة جداليّة. **النظرية الأدبية** عملٌ يُقتدى به في هذا المجال من العمل الأدبي.

هيليس ميللر، جامعة كاليفورنيا، إرفين.

عملٌ مؤثر وجذّاب في إيجازه.. إنّ تجنّبه للعمل المُتعب المعهود عبر المدارس والمناهج يفسح الطريق للقارئ كي يدخل مباشرة إلى صلب القضايا الفاصلة فيما يتعلق بعدد كبير من الطلاب، ومفادها: لِمَ يدرسون النظرية الأدبية في المقام الأول؟ كتابٌ جذّاب ومفعم بالحيوية.

باتريشا وا، جامعة دورم.

تصدير

ثّمة مداخل كثيرة إلى النظرية الأدبية تصف سلسلة من «مدارس» النقد. ويتمّ تناول النظرية فيها بوصفها سلسلة من «المناهج» المتنافسة، وتنطلق كلّ واحدة منها من مواقعها النظرية والتزاماتها. إلاّ أنّ الحركات النظرية التي تعيّنها تلك المداخل - ك: البنيوية، التفكيكية، النقد النسائي، التحليل النفسي، الماركسية، والتّاريخية الجديدة - لديها الكثير مّما تشترك به. من هنا يتحدّث الناس عن «نظريةٍ» لا عن مجردّ نظريات معيّنة. وكي نقدّم نظرية، يجدر بنا مناقشة الأسئلة والمزاعم المشتركة بدلاً من معاينة المدارس النظرية. ومن الأفضل مناقشة المساجلات الهامّة لا تلك التي تضع هذه «المدرسة» قبالة الأخرى، بل التي قد تميّز الانقسامات البارزة داخل هذه الحركات. إذ أنّ تناول النظرية المعاصرة بوصفها نسق معالجاتٍ ومناهج متنافسة في التفسير تفقدها الكثير من أهميتها وقوتها، الأمران اللذان ينشآن عن تحدّيها الواسع للحس السليم، وعن استكشافها للكيفية التي يتم بها خلق المعنى وتشكّل هويّة الإنسان. لقد آثرت التطرق لسلسلة من المحاور، مركزًا على القضايا والمساجلات الهامّة التي تدور حولها وحول ما أعدُّه قد تمّ تعلّمه.

ورغم ذلك، من حق أيّ امرئ يقرأ كتابًا عن النظرية الأدبية أن يتوقّع شرحًا لمصطلحات ك*البنيوية والتفكيكية*، أعرض في الملحق مخططًا مقتضبًا للمدارس أو الحركات النقدية الرئيسة، يمكن قراءته قبل الكتاب أو بعده أو العودة إليه باستمرار. استمتع بقراءة الكتاب.

إقرار بالفضل

يدين هذا الكتاب بالكثير للطلاب في مقرّري التعليمي / التمهيدي في النظرية الأدبية في **جامعة كورنل**، فقد منحتني أسئلتهم وحواراتهم طوال السنوات التي درّست فيها، إحساساً بما ينبغي عليّ قوله في مدخلٍ. وأخصّ بالشكر **سينثيا تشس**، **ميك بال**، **ريتشارد كلاين**، الذين قرؤوا هذا المخطوط وعلّقوا عليه، حيث كانوا الدافع إلي إعادة النظر وإعادة الكتابة. كما أشكر **روبرت بكر**، **للاند ديلانجورانتي ومغ وسيلنغ** لمساعدتهم إيّاي بطرق معينة، **وإوا بادوسكا** التي ساعدتني في تدريس النظرية الأدبية، وقدّمت مساهمات جوهوية لجوانب عدّة من هذا المشروع.

١
ما النّظريّة؟

ثّمة في الوقت الحاضر داخل الدراسات الأدبية والثقافية الكثير من الكلام عن النظرية؛ لا النظرية الأدبية، انتبه؛ بل محض «نظرية» فقط. لا بدّ أن يبدو هذا الاستخدام استخداماً غريباً لأيّ امرئ يعمل خارج هذا الحقل. قد تسأل: «نظرية ماذا؟» المدهش في الأمر أنّه من الصعوبة بمكان الإجابة على هذا السؤال. فهي ليست نظرية أيّ شيءٍ على وجه التخصيص، وليست نظرية شاملة عن الأشياء بوجه عام. تظهر النظرية أحياناً نشاطاً أكثر من كونها وصفاً؛ شيئاً ما تقوم به أو لا تقوم به. يمكنك أن تنخرط مع النظرية، يمكنك أن تدرّس النظرية أو أن تدرسها، بمقدورك أن تكرهها أو أن تخشاها. رغم ذلك، لاشيء مما تقدّم يكون له جدواه في فهم ما هي النظرية.

يقال أنّ الـ «**نظرية**» قد غيّرت راديكاليّاً طبيعة الدراسات الأدبية، إلاّ أنّ الناس الذين يقولون بذلك، لا يعنون به **النظرية الأدبية**، ذاك البيان المنظوم [في صورة متماسكة من الأفكار والمبادئ] لطبيعة الأدب ومناهج تحليله. وحينما يتذمّر الناس أن ثمة في الوقت الحاضر إفراطاً في النظرية في الدراسات الأدبية، فهم لايقصدون به إفراط تفكّر منظوم في طبيعة الأدب، مثلاً، أو في المساجلات على الخواصّ المميزة للّغة الأدبية. كلاّ. إنهم يأخذون شيئاً آخر في الحسبان.

إنّ ما يجول في خاطرهم ربما كان على وجه التحديد أن ثمة مناقشة مفرطة للمسائل غير الأدبية، مساجلة إلى حدٍّ بعيد حول الأسئلة العامّة التي نادراً ما تكون علاقتها مع الأدب واضحةً، وقراءة مفرطة للنصوص (التحليل النفسية، السياسية،

والفلسفية) الصعبة. فالنظرية مجموعة من الأسماء (الأجنبية غالبًا)؛ **فهي تعني** على سبيل المثال: **جاك دريدا، ميشيل فوكو، لوس إرِغارِي، جاك لاكان، جوديث باتلر، لويس ألتوسير، غياتري سبيفاك.**

مصطلح «النظرية»

إذن، مَا النظرية؟ يكمن جزء من المشكلة في المصطلح **النظرية** ذاته، إذ يشير إلى منحيين. فمن جانب، نتحدّث عن «النظرية النسبية»، مثلاً، على أنها نسق من الافتراضات المتعارف عليها. ومن جانبٍ آخر، هناك الاستخدام الأكثر شيوعًا لمفردة **النظرية**.

- «لماذا انفصل **لورا** و**ميشيل** عن بعضهما؟»

- «حسنًا، تقول نظريتي إنّ. . »

ما الذي تعنيه [مفردة] **نظرية** هنا؟ أولاً، تشير [مفردة] **نظرية** إلى «تفكّر». إلا أنّ نظريةً ما ليست تمامًا مثل تخمين. فعبارة «أخمّن أنّ. . . » توحي أنّ هناك جوابًا صحيحًا حدث أنّني لا أعرفه: «أخمّن أن **لورا** قد سئمت من انتقاد **ميشيل** لها، ولكن سنكتشف الأمر بالتأكيد حينما تصل صديقتهم **ماري** إلى هنا». وعلى نحو مغاير، نظريةٌ ما هي تفكّر قد لا يؤثر فيه ما ستقوله **ماري**، فهو شرح ربما صعب إثبات صدقه أو زيفه.

كذلك تزعم عبارة «تقول نظريتي إنّ. . . » بتقديم شرح غير واضح. فنحن لا نتوقّع أن يستطرد المتكلّم قائلاً: «تقول نظريتي إنّ انفصالهم يعود إلى علاقة **ميشيل** الغرامية بـ **سِمانثا**. » لا يعدّ هذا نظرية. فالمرء لا يحتاج إلى فطنة نظرية ليستنتج أنّه إذا كان ثمة علاقة غرامية بين **ميشيل** و **سِمانثا**، ربما كان لها تأثيرها على موقف **لورا** تجاه **ميشيل**. واللافت للنّظر، إذا كان ينبغي للمتكلّم القول: «تقول نظريتي إنّ **ميشيل** على علاقة غرامية مع **سِمانثا**، » يتحوّل وجود هذه العلاقة على

حين غرّة إلى قضية حدس، لم تعد علاقة أكيدة، ومن ثم، تتحوّل إلى نظرية محتملة. ولكن بوجهٍ عامّ، حتى نعدّ شرحًا ما نظريةً، لا ينبغي له أن يكون واضحًا فقط، بل لا بدّ له أن ينطوي على تعقيد معيّن: «تقول نظريتي إنّ **لورا** كانت دائمًا تعشق والدها في الخفاء، ولم يتمكّن **ميشيل** أبدًا أن يصبح الشخص الملائم لها». ينبغي للنظرية أن تكون أكثر من مجرد فرضية: لا يمكن لها أن تكون واضحة؛ فهي تنطوي على علاقات معقدة من الصنف المنظوم بين عدد من العوامل؛ ولا يمكن تأكيدها أو إثباتها بسهولة. إذا أبقينا على هذه العوامل في الذهن، سيغدو فهم ما يعرف باسم «النظرية» أمرًا يسيرًا.

النظرية بوصفها جنسًا أدبيًا

إنّ النظرية في الدراسات الأدبية ليستِ تفسيرًا لطبيعة الأدب أو لمناهج دراسته (مع أنّ هذه المسائل هي جزء من النظرية وسنتناولها هنا، أولاً في الفصول ٢، ٥ و٦). إنها لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده تمامًا. يتحدّث الفيلسوف **ريتشارد رورتي** عن جنس أدبي جديد مختلط بدأ في القرن التاسع عشر: «لقد تطوّر بدايةً في أيام **غوته وماكولي وكارلايل وإمرسون**، ضرب جديد من الكتابة ليس تثمينًا للفضائل النسبية للنتاج الأدبي، كما أنّه ليس تثمينًا للتاريخ الفكري، ولا للفلسفة الأخلاقية، أو التنبؤ الاجتماعي، بل هو جميع ذلك وقد مُزج مع بعضه بعضًا في جنس أدبي جديد.» إنّ أكثر تسمية ملاءمة لهذا الجنس الأدبي الشتّيت هي ببساطة لقب **النظرية** التي حدث أنّها تشير إلى الأعمال التي نجحت في تحدّي الفكر وإعادة تكييفه وتوجيهه صوب حقول أخرى غير تلك التي ينتمي إليها بشكل واضح. هذا أبسط شرح لما يجعل من شيءٍ ما نظريةً. فالأعمال التي تعدّ على أنها أعمالٌ نظرية **لها**، مؤثّراتها خارج حقلها الأصلي.

مع أنّ هذا الشرح البسيط ليس تعريفًا شافيًا، إلاّ أنّه يبدو قد أحاط بما حدث منذ ١٩٦٠: فقد تبنّى أولئك الذين يشتغلون في الدراسات الأدبية أعمالاً من خارج

مجالهم لأنّ تحليلاتها للّغة، أو العقل، أو التاريخ، أو الثقافة قدّمت تفسيرات جديدة مقنعة للمسائل النّصيّة والثقافية. والنظرية بهذا المعنى ليست نسق مناهج للدراسات الأدبية، بل مجموعة غير محدودة من الكتابات عن أيّما شيء تحت الشمس بدءاً من أكثر المشاكل التقنية للفلسفة الأكاديمية إلى الطرق المتغيّرة التي يتحدث بها الناس ويفكرون عبرها في هذه المسائل. ويشمل الجنس الأدبي «للنظرية» على الأعمال الأنثروبولوجية، وتاريخ الفن، والدراسات السينمائية، ودراسات النوع [ذكر / أنثى]، وعلم اللغة، والفلسفة، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، والدراسات العلمية، والتاريخ الفكري والاجتماعي، وعلم الاجتماع. ترتبط الأعمال التي نحن بصددها مع المحاجّات في هذه الحقول، إلاّ أنها باتت «نظرية» لأنّ تصوّراتها أو محاجّاتها لها دلالتها وإنتاجيّتها لأولئك الذين لا يدرسون هذه الفروع المعرفية. فالأعمال التي أضحت أعمالاً نظرية تقدّم تفسيرات يمكن للآخرين استخدامها، عن المعنى، والطبيعة والثقافة، ووظيفة النفس، وعلاقات التجربة العامّة بالخاصة، وعلاقات القوى التاريخية الأوسع بالتجربة الفردية.

النظرية وتأثيراتها

إذا كانت النظرية تتحدّد بتأثيراتها العملية، بوصفها تلك التي تغيّر وجهة نظر الناس؛ تجعلهم يفكرون بطريقة مختلفة في موضوعات دراستهم وفي النشاطات التي يقومون بها في دراسة تلك الموضوعات، فأيّ ضرب من التأثيرات هو هذه؟

إنّ التأثير الأساسي للنظرية هو مناقشتها لـ «الحس السليم»:

آراء الحس السليم عن المعنى، والكتابة، والأدب، والتجربة. فالنظرية مثلاً تسائل:

* مفهوم أنّ معنى منطوقٍ أو نصٍّ ما «يقصده» المتحدّث «في ذهنه»،

* أو فكرة أنّ الكتابة تعبيرٌ يكمن حقيقته في مكان آخر، في التجربة أو الحالات التي يعبّر عنها،

* أو فكرة أنّ الواقع هو ما يكون «حاضراً» في لحظة معيّنة.

وكثيراً ما تكون النظرية نقداً مشاكساً لأفكار الحس السليم، وهي، أيضاً، محاولةٌ لإظهار أنّ ما نسلّم به جدلاً على أنّه «حس سليم» إنما هو بنيان تاريخي؛ نظرية معيّنة حدث أن بدت طبيعية تماماً لدرجة أنّنا لم ننظر إليها بكونها نظرية. فبوصفها نقداً فاحصاً للحس السليم واستكشافاً للمفاهيم البديلة له، تنطوي النظرية على مساءلة المقدمات المنطقية للدراسة الأدبية وافتراضاتها الأساسيّة، وتنطوي على عدم استقرار أيّما شيء قد سلّم به جدلاً: مَا المعنى؟ مَا المؤلّف؟ مَا الذي يعنيه أن يقرأ المرء؟ ما الـ «أنا» أو الذات التي تكتب، أو تقرأ، أو تفعل؟ كيف ترتبط النصوص مع ظروف إنتاجها؟

ولكن، مَا المثال على «نظرية» معيّنة؟ بدل الحديث عن النظرية بوجه عام، سنخوض على الفور غمار بعض الكتابات الشاقّة لأكثر منظّرين صيتاً لنرى كيف يمكننا الاستفادة منها. أقدّم حالتين مترابطتين إلاّ أنّهما متغايرتان، تنطويان على مناقشة نقدية لأفكار الحس السليم عن «الجنس»، و «الكتابة»، و «التجربة».

فوكو عن الجنس

يناقش المفكر والمؤرخ الفرنسي **ميشيل فوكو** في كتابه **تاريخ الجنسانية** ما يدعوه بـ «الفرضية القمعية» ومفادها: الفكرة السائدة أنّ الجنس شيءٌ قمعته العصور السابقة، لا سيّما القرن التاسع عشر، وأنّ العصور الحديثة كافحت من أجل تحريره. وبدلاً من كونه شيئاً طبيعيّاً تمّ قمعه، يرى **ميشيل فوكو** أنّ «الجنس» فكرة معقّدة أنتجتها سلسلة من الممارسات، والتحقيقات، والأحاديث، والكتابات - بإيجاز «الخطابات» أو «ممارسات الخطاب» - التي تضافرت سويّاً في القرن التاسع العشر. فجميع ضروب الكلام - من قبل الأطباء، ورجال الدين، والروائيين، والسيكولوجيين، وموجّهي الأخلاق، والعاملين الاجتماعيين،

ورجـال السـياسـة - الـتي نـربطها بفكرة قمع الجنسانية هي في واقع الأمر ليست إلاّ سبلاً أفضت إلى ذاك الشيء الذي ندعـوه بـ «الجنس». يكتب **فوكو**: «لقد يسّرت فكرة الجنس الجمع فيما بين العناصر التشريحية، والوظائف البيولوجية، والتصرّفات، والأحاسيس، والمتع الحسّية، في وحدة مصطنعة؛ ومكّنت المرء من استخدام هذه الوحدة المفترضة بوصفها مبدأً سببيًّا، معنًى كلّيّ الوجود، وسراً ينبغي كشفه في كل مكان.» لا ينكر **فوكو** أن ثمة أفعالاً جسديّة في الاتصال الجنسي، أو أنّ الكائنات البشرية لديها جنس بيولوجي، أو أعضاء جنسية، فهو يزعم أنّ القرن التاسع عشر وجد طرقًا جديدة للجمع تحت مقولة وحيدة، بين سلسلة من الأشياء المتباينة على نحو كامن: أفعالٍ معيّنة ندعوها بالأفعال الجنسية، والتمييزات البيولوجية، وأعضاء معينة من الأجساد، وردود الأفعال النفسية، وبادئ ذي بدء، المعاني الاجتماعية. وقد خلقت الأساليب التي تحدّث بها الناس، وتناولوا هذه التصرفات والأحاسيس والوظائف البيولوجية، شيئًا مختلفًا، وحدةً مصطنعة تدعى بـ «الجنس» الذي حدث أن عُدّ بوصفه شيئًا جوهريًّا لهوية الفرد. إذ ذاك، ومن خلال قلبٍ حاسمٍ، نُظر إلى هذا الشيء المدعوّ بـ «الجنس» على أنّه **سبب** تنوّع الظواهر التي تمّ جمعها سويًّا لخلق الفكرة. أضفت هذه السيرورة على الجنسانية دورًا وقيمةً جديدين، حيث باتت الجنسانية سراً لطبيعة الفرد. وفي تنويهه إلى أهمية «الدافع الجنسي» وإلى «طبيعتـ»ـنا «الجنسية»، يلاحظ **فوكو** أنّ الأمر قد بلغ بنا مبلغ:

> **التوقع أن ينبعث وضوحنا ممّا عددناه ولقرون عدة على أنّه جنون، . . . وأن تنبثق هويتنا ممّا فُهم بكونه دافعًا غفلاً من الاسم. من هنا، تنبع تلك القيمة التي نسبغها عليه، وذاك الخوف التبجيليّ الذي نحيطه به، وتلك الحيطة التي نأخذها لمعرفته. ومن ثمّ، واقعة أنّه أضحى وعلى مرّ القرون أكثر أهمية لنا من أرواحنا.**

يكون هذا التحليل، على العكس تمامًا، نتاج خطابات المتمرّسين، ونتاج الممارسات المرتبطة مع خطابات المعرفة التي يزعم وصفها؟ وفق تفسير **فوكو**، هو السعي لمعرفة الحقيقة عن الكائنات البشرية التي أنتجت «الجنس» بوصفه سرّ الطبيعة البشرية.

انتقالات النظرية

إنّ إحدى ميزات الفكر الذي يغدو نظرية هي أنّه يقدّم انتقالات بارزة بوسع الناس استخدامها في التفكير في مواضيع أخرى. ومن هذه الانتقالات اقتراح **فوكو** أنّ التعارض المفترض بين الجنسانية الطبيعية والقوى الاجتماعية (السلطة) التي تقمعها، ربما كان، بالأحرى، علاقة تشارك: [بموجبها] تحدث القوى الاجتماعية ذاك الشيء «الجنس الذي تعمل على التّحكّم به بجلاء. أمّا الانتقال الأبعد - الإضافي، إذا شئتم - فهو السؤال عمّا يتمّ إحرازه عبر **حجب** هذا التشارك بين السلطة والجنس الذي يقال عنه بأنها تقمعه. ما الذي يتمّ تحقيقه حينما يفهم هذا التوافق بوصفه تعارضًا بدلاً من فهمه كتوافق؟ الجواب الذي يقدّمه **فوكو** هو أنّ هذا يفضي إلى انتشار السلطة وتغلغلها: تعتقد بأنّك تناهض السلطة من خلال الانتصار للجنس، في حين أنّك في واقع الأمر تعمل كليّـًا في إطار الشروط التي حدّدتها السلطة. بعبارة أخرى، بقدر ما يتبدّى هذا الشيء الذي يدعى «الجنس» بأنّه يقع خارج السلطة - بوصفه شيئًا تحاول القوى الاجتماعية السيطرة عليه سدًى - بقدر ما تظهر السلطة محدودة، وغير قوية البتّة (فهي لا تستطيع أن تروّض الجنس). مع أنّ السلطة في الواقع منتشرة، ومتوغلّة في كل مكان.

والسلطة، في رأي **فوكو**، ليست شيئًا يسوسه شخص ما، بل «السلطة / المعرفة»: السلطة في هيئة المعرفة أو المعرفة بكونها سلطة. فمَا نظنّ أنّنا نعرفه عن العالم - ذاك الإطار المفهوماتي الذي نفكّر به في العالم مرغمين - يمارس سلطة

هائلة. فقد أحدثت السلطة / المعرفة، مثلاً، تلك الحالة، التي تتحدّد بها من خلال جنسك. وأفضت إلى ذاك الموقف الذي يحدّد المرأة على أنّها ذاك الشخص الذي يُفترض أن يكمن تحقّقه بوصفه إنسانًا في علاقته الجنسية مع الرجل. كما أنّ الفكرة التي تقول بأنّ الجنس يقع خارج السلطة وفي معارضتها، تحجب بسط سلطان السلطة / المعرفة.

هنالك بضعة أمور هامّة حول هذا المثال عن النظرية ينبغي الانتباه إليها. فالنظرية هنا في حالة **فوكو** هي نظرية تحليلية - تحليل المفهوم - غير أنّها تأمّليّة في حدّ ذاتها من حيث أن ليس ثمة بنّية يمكنك إيرادها لتظهر أنّه هذه هي الفرضية الصحيحة عن الجنسانية. (ثّمة بيّنات كثيرة تجعل من هذا التفسير تفسيراً معقولاً، غير أنّه ليس ثمة اختبار حاسم.) يدعو **فوكو** هذا الضرب من الاستقصاء بالنقد الجينالوجي: كشف كيف أنّ مقولات يفترض بها أن تكون أساسية، كـ «الجنس»، تحدثها ممارسات الخطاب. إنّ مثل هذا النقد لا يحاول إخبارنا عمّا هو عليه الجنس «في الواقع»، بل يسعى لتبيان الكيفية التي تمّ بها خلق الفكرة. لاحظ أيضًا أنّ **فوكو** لا يتحدث هنا عن الأدب بتاتًا، على الرغم من أنّ النظرية قد أثبتت أهميتها البالغة لأولئك الذين يدرسون الأدب. ومردّه إلى أمر واحد؛ الأدب هو عن الجنس؛ فالأدب هو أحد الأماكن التي يُبنى فيها الجنس، حيث نجد الرّفع من شأن الفكرة التي تقول أنّ هويّات الناس العميقة مرتبطة مع ذلك النوع من الرغبة التي يشعرون بها تجاه كائن بشري آخر. لقد كان لتفسير فوكو أهميته للناس الذين يقومون بدراسة الروايات إضافة إلى الذين يشتغلون في مجال دراسات الجنسية المثلية، ودراسات النوع [ذكر / أنثى] بوجه عام. لقد كان **فوكو** مؤثراً بصفةٍ خاصّة بوصفه مبتكر موضوعاتٍ تاريخيةٍ جديدةٍ: من مثل «الجنس»، «العقاب»، و «الجنون»، التي لم نعدّها سابقًا على أنّها لها تاريخها. فأعماله تتناول مثل هذه

الأمور بوصفها أبنية تاريخية ومن ثّم تشجعنا على تفحّص كيف أنّ ممارسات الخطاب في عصر ما، بما فيها الأدب، ربما خلقت الأشياء التي نسلّم بها جدلاً.

دريدا عن الكتابة

وفيما يتعلق بالمثال الثاني عن «النظرية» - وهو ذو نفوذ لا يقلّ عن نفوذ مراجعة **فوكو** لتاريخ الجنسانية، ولكن له سماته التي توضّح بعض التباينات داخل «النظرية» - يمكننا النظر إلى تحليل الفيلسوف الفرنسي المعاصر **جاك دريدا** لمناقشة الكتابة والتجربة في كتاب **اعترافات** لـ **جان جاك روسو**. **وروسو** كاتب من القرن الثامن عشر الفرنسي ّكثيراً ما تعزى إليه المساعدة في إحداث الفكرة المعاصرة عن الذّات الفردية.

ولكن بدايةً، سنتحدث قليلاً عن الخلفيّة الفكرية. تميّز الفلسفة الغربية عادةً «الواقع» عن «المظهر»، تميز **الأشياء** ذاتها عن **تمثيلاتها**، و**الفكر** عن **العلامات** التي تعبّر عنه. ووفق هذه الرؤية، ليست العلامات أو التمثيلات إلاّ سبلاً لبلوغ الواقع، الحقيقة، أو الأفكار، وينبغي لها أن تكون شفّافة قدر المستطاع؛ إذ لا ينبغي [للعلامات] أن تقف حجر عثرةٍ في الطريق، ولا ينبغي لها أن تؤثّر وتعدي الفكر أو الحقيقة اللذين تمثّلانهما. وقد بدا الكلام، في هذا الإطار، التّجلّي المباشر للفكر أو حضوره المباشر، على حين أنّ الكتابة التي تشتغل في غياب المتكلّم، تمّ تناولها على أنّها تمثيل صنعي ّللكلام واشتقاق منه، أنّها إمكانية علامة مضلّلة لعلامةٍ.

وروسو يتّبع هذا التقليد الذي استحال إلى الحس السليم حينما يكتب: «جُعلت اللغات كي ننطق بها؛ فالكتابة لا تخدم إلاّ بوصفها ملحقًا بالكلام.» يتدخّل **دريدا** هنا مسائلاً: «ما هو الملحق؟» يعرّف معجم وبستر **الملحق** على أنّه: «تكملة أو إضافة.» فهل الكتابة «تكمل» الكلام من خلال تزويده بشيءٍ جوهري

كان مفقوداً، أو أنّها تضيف شيئًا يمكن للكلام أن يفعل فعله في غنًى عنه تمامًا؟ يسم **روسو** الكتابة مرّةً بعد أخرى بوصفها مجرّد زيادة، إضافة غير جوهرية، لا بل حتى «داء الكلام»: فالكتابة تتألف من علامات تطرح إمكانية سوء الفهم بما أنّها تُقرأ في غياب المتكلّم الذي لا يكون هناك ليشرح أو يصحح. ولكن على الرغم من أنّ **روسو** يدعو الكتابة بإضافة غير جوهرية، إلاّ أنّ أعماله تتناول الكتابة بكونها تتمّم الكلام أو تسدّ نقصًا فيه: إذ يتم الاستعانة بالكتابة لتعوّض عن التصدّعات في الكلام من مثل إمكانية سوء الفهم. يكتب **روسو**، على سبيل المثال، في **اعترافاتـ**(ـه) التي تدشّن فكرة الذات بوصفها واقعًا «داخليًّا» مجهولاً للمجتمع، أنّه قد اختار كتابة **اعترافاتـ**(ـه) ليخفي نفسه عن المجتمع فهو لن يظهر داخل المجتمع «في وضع غير مؤاتٍ فقط بل ومغاير تمامًا لما أنا عليه... لو أنّني كنت حاضراً لما عرف الناس أبدًا ما استحقّه.» إذن، في رأي **روسو**، «حقيقة» ذاته الداخلية متباينة عن الذات التي تظهر في الحوارات مع الآخرين، وهو يحتاج إلى الكتابة ليتمّم علامات كلامه المضلّلة. تغدو الكتابة جوهريّة لأنّ الكلام يمتلك خواصّ نُسبت قبل الآن إلى الكتابة: فهو شأنه شأن الكتابة، يتألف من علامات غير شفّافة، ولا تنقل تلقائيًّا المعنى الذي يقصده المتكلّم، بل هي علامات في متناول التأويل.

الكتابة ملحق بالكلام إلاّ أنّ الكلام ملحق من قَبْل: فالأطفال، يكتب **روسو**، يتعلمون بسرعة استخدام الكلام «ليتداركوا ضعفهم... إذ ليس ثمة حاجة إلى كثير تجربة لإدراك كم هو ممتع أن يحدث [المرء] أثرًا من خلال الآخرين وأن يحرك العالم ببساطة بتحريك اللسان.» وفي انتقال مميّز للنظرية، يتناول **دريدا** هذه الحالة المعيّنة بوصفها مثالاً على بنيةٍ أو منطقٍ عامّين: «منطق للإلحاق» يكتشفه في أعمال **روسو**. وهذا المنطق هو بنيةٌ حيث يتبدّى الشيء الملحق به (الكلام) أنّه يحتاج إلى الإلحاق لأنه يبرهن على أن لديه الخواصّ ذاتها التي عدّت أصلاً أنّها تميّز الملحق (الكتابة) فقط. سأحاول شرح الأمر.

يحتاج **روسو** إلى الكتابة لأنّ الكلام يساء تأويله. وبوجه عام، يحتاج **روسو** إلى العلامات لأنّ الأشياء ذاتها غير مرضية. يصف **روسو** في كتاب **اعترافات** حبه للسيدة **دو وارِنز** في مراهقته، حيث كان يعيش في منزلها وكان يسمّيها **ماما** Maman.

> **لو كان ينبغي لي أن أصف بالتّفصيل الحماقات التي جعلتني ذكرى عزيزتي ماما Maman أن أرتكبها حينما لم أعد في حضورها، لما انتهيت أبدًا. فكم مرّةٍ قبّلت فراشي وأنا أسترجع ذكرى نومها فيه، وكم مرّةٍ قبّلت السّتائر والأثاث في الغرفة، بما أنّها ملك لها وأنّ يديها الجميلتين قد لمستها، وحتى أرض الغرفة، حيث سجدت، ظنّـًا مني أنها قد سارت عليه.**

إنّ هذه الأشياء المتباينة تقوم في غيابها بوظيفة إضافات لحضورها أو استعاضات عنه. ولكن يظهر أنّه حتى في حضورها ما تنفكّ تستمرّ البنية ذاتها، والحاجة ذاتها إلى الإضافات. يتابع **روسو**،

> **كنت أحيانًا حتى في حضورها أقوم بأعمال طائشة بدت أنّه لا يمكن إلاّ لحبٍّ جارف أن يلهمها. ذات يوم ونحن جالسان إلى المائدة، وبينما كانت تضع لقمة للتوّ في فمها، صرخت قائلاً أنني رأيت شعرةً عليها. أخرجت اللقمة من فمها ووضعتها في طبقها؛ التقفت اللقمة بتلهّفٍ وبلعتها.**

في البداية، يتمّ مقابلة غيابها بحضورها، حينما يحاول أن يتدبّر أمره مع البدائل أو العلامات التي تذكّره بها. ولكن يظهر أنّ حضورها، بدون الإضافات والعلامات، ليس لحظة التحقيق، أو لحظة الوصول المباشر إلى الشيء

ذاته؛ ففي حضورها أيضاً تكون البنية والحاجة إلى الإضافات، هي ذاتها. من هنا، أتت الحادثة الغريبة لابتلاع الطعام الذي وضعته في فمها. ويمكن لسلسلة الاستعاضات أن تتواصل. وحتى لو قدّر لـ **روسو** أن «يمتلكها»، إذا جاز التعبير، سيشعر رغم ذلك أنّها تفلت منه ولا يمكن إلاّ تذكّرها والحدس بها. و **ماما** Maman هي نفسها بديل للأم التي لم يعرفها **روسو** أبداً؛ الأم التي ما كان لها أن تفي بالحاجة، ولكنها الأم التي كانت، شأن الأمّهات جميعهنّ، ستخفق في الإشباع والتي ستقتضي الإضافات.

يكتب **دريدا**: «ينبثق قانون من خلال سلسلة الإضافات هذه: قانون لسلسلة مترابطة لا نهائية، يضاعف على نحو يتعذّر اجتنابه التوسطات الملحقة التي تحدث فحوى الشيء عينه والذي ترجئه [تلك التوسطات]: وقع الشيء ذاته، ووقع حضوره المباشر، وإدراكه الأصلي. فالحضورية مشتقة. يبدأ كل شيء بالوسيط.» وبقدر ما تبتغي هذه النصوص أن تخبرنا بأهمية حضور الشيء ذاته، بقدر ما تظهر الحاجة إلى الوسطاء. فهذه العلامات والإضافات هي المسؤولة في الواقع عن الإحساس أنّ ثمة شيء هناك (كـ **ماما** Maman) يمكن إدراكه. وما نفهمه من هذه النصوص هو فكرة أنّه يُخلق الأصلي عبر النسخ، وأن الأصلي يُرجأ دائماً؛ إذ لا يمكن إدراكه أبداً. والنتيجة، أنّ فكرتنا، المبنية على الحس السليم، عن الواقع بوصفه شيئًا حاضراً، وعن الأصلي بكونه شيئًا كان حاضراً ذات مرّة، هي فكرة واهية: فالتجربة تتوسّطها العلامات دائماً ويقدّم الأصلي على أنّه ثمرة العلامات، والإضافات.

إنّ نصوص **روسو**، في رأي **دريدا**، كما هو شأن نصوص كثيرة، تقترح أنّه بدلاً من التفكير في الحياة من حيث أنّها ذاك الشيء الذي تُلحق به العلامات والنصوص لتمثله، ينبغي أن نعدّ الحياة ذاتها على أنّها مغمورة بالعلامات، وقد صيّرت إلى ما هي عليه عبر سيرورات الدلالة. قد تزعم الكتابات أنّ الواقع سابق على الدلالة، إلاّ أنها تُظهر حقًّا، وبعبارة مشهورة لـ **دريدا**، أن «لا شيء يقع خارج

النص»: حينما تظن أنك تخرج عن العلامات والنص، إلى «الواقع ذاته»، فإنّ ما تلقاه هو نص إضافي، وعلامات إضافية، سلاسل الإضافات، يكتب دريدا:

> **إنّ ما حاولنا إظهاره من خلال تعقّب الخيط المترابط لـ «الملحق الخطر»، هو أنّه في ما نسميه الحياة الفعلية لهذه الكائنات «من لحم ودم»... لم يكن هناك قطعًا أيّ شيء ما عدا الإضافات والدلالات البديلة التي لايمكن لها أن تظهر للوجود إلاّ في سلسلة من العلاقات التخالفية... وهكذا إلى أجلٍ غير مسمّى، لأننا قرأنا في النص أنّ الحضور المطلق، الطبيعة، ما يسمّى عبر كلماتٍ كـ «الأم الفعلية»، إلخ، قد فرّت دائمًا من قَبل، ولم تتواجد أبدًا، وأنّ ما يدشّن المعنى واللغة هي الكتابة بوصفها تلاشي الحضور الطبيعي.**

هذا لا يعني أن ليس ثمة بين حضور **ماما** Maman أو غيابها أو بين حادثة «فعلية» وأخرى خيالية. بل يعني أنّ حضورها يتبدّى كضرب معيّن من الغياب، ما يزال يقتضي التوسطات والإضافات.

ما الذي يظهره هذان المثالان؟

كثيراً ما يتمّ الجمع بين **دريدا** و **فوكو** على أنّهما «ما بعد - بنيويين» (انظر الملحق)، غير أنّ هذين المثالين عن «النظرية» يطرحان تباينات بارزة. يقدّم **دريدا** قراءةً للنصوص وتفسيراً لها، حيث يعيّن منطقًا يشتغل في النص. في حين أنّ زعم **فوكو** لا يستند إلى النصوص - يورد **فوكو** في الواقع وعلى نحو مذهل بعض الوثائق والخطابات الفعلية - لكنّه يقدّم إطاراً عامّاً للتفكير في النصوص والخطابات بوجه عام. يبيّن تفسير **دريدا** المدى الذي تكون فيه الأعمال

الأدبية ذاتها - كـ **اعترافات** لـ **روسو** - أعمالاً نظرية: فهي تقدّم محاجّات تأمّلية واضحة عن الكتابة، الرغبة(*)، البديل أو الإضافة [أو الملحق]، وهي توجّه التفكير في هذه المواضيع بطرق تتركها مضمرة. يقصد **فوكو**، من جانب آخر، لا أن يبيّن لنا المدى الذي تكون فيه النصوص ذات تبصّر وحكمة، ولكن المدى الذي تخلق فيه خطابات الأطباء، والعلماء، والروائيين وغيرهم، الشيء الذي يزعمون تحليله فقط. يظهر **دريدا** كيف أنّ الأعمال الأدبية هي أعمال نظرية، في حين يظهر **فوكو** كيف أنّ خطابات المعرفة هي خطابات منتجة على نحو خلاّق.

يبدو أن هنالك تباينًا أيضًا في ما يزعمان وما يطرحان من أسئلة. يزعم **دريدا** أنه يخبرنا بما تقوله نصوص **روسو** أو بما تبديه، من هنا، فإنّ السؤال الذي يُطرح هو ما إذا كان الذي تقوله نصوص **روسو** حقيقيًا. يزعم **فوكو** أنّه يحلل لحظة تاريخية معيّنة، لذا فإنّ السؤال الذي يتمّ إثارته هو ما إذا كانت تعميماته الواسعة تصلح لأزمنة وأمكنة أخرى. وإثارة مثل هذه الأسئلة المتبعة هي، بدورها، سبيلنا للدخول إلى النظرية وممارستها.

يوضّح هذان المثالان عن النظرية أنّها تنطوي على ممارسة الفكر: وصف الرغبة، اللغة، وغيرها، التي تتحدّى الأفكار المعترف بصحتها (أنّ ثمّة شيئًا طبيعيًا، يدعى «الجنس»، وأنّ العلامات تمثل حقائق سابقة). وبعملها هذا، فإنّها تحثّك على إعادة التفكير في المقولات التي قد يُدرس بها الأدب. ويبرز هذان المثالان اتجاه الحركة الرئيسية للنظرية الحديث، إظهار أنّ ما فكّر به أو أعرب عنه بوصفه طبيعيًا، هو في الواقع تاريخي، نتاجٌ ثقافي. ولإدراك ما يحدث يمكننا الاستعانة بمثالٍ مختلف: عندما تغنّي **آرثا فرانكلين**: «تجعلني أشعر كأني امرأة طبيعيّة»، فإنّها تبدو سعيدة أن تعزّز في هوية جنسية «طبيعية»، قبل الثقافة، عبر

(*) desire: مفهوم الرغبة من المفاهيم المعقدة التي تشيع في النظرية التي ترمي إلى تقويض النظر إلى الذات Subject بوصفها مركزًا للوعي، بل تَعدّ الذات موقعًا للدوافع والرغبات لا أصلاً يتحكم فيها.

معاملة رجل لها. غير أنّ تركيب عبارتها: «تجعلني أشعر كأني امرأة طبيعيّة»، يقترح أنّ الهوية المفترضة أنها طبيعية أو معطاة إنّما هي دور ثقافي، ثمرة أنتجت داخل الثقافة: فهي **ليست** « امرأة طبيعية» بل ينبغي لها أن تشعر و **كأنها** امرأة طبيعية. إذن، المرأة الطبيعية هي نتاج ثقافي.

تجعل النظرية من المحاجّات الأخرى مماثلة لهذه المحاجّة، سواء أكدت المحاجات أن الأنساق أو المؤسسات الاجتماعية، وعادات التفكير لمجتمع ما، هي بوضوح نتاج العلاقات الاقتصادية التحتية أو صراعات السلطة المتقدمة باستمرار، أم أكدت أنّ ظواهر الحياة الواعية ربما كانت قوى لا واعية، أو أنّ ما ندعوه بالنفس أو الذات ينتج في منظومات اللغة والثقافة ومن خلالها، أو أنّ ما ندعوه بـ «الحضور»، و «الأصل»، أو «الأصلي» يحدثها النسخ، فهي ثمرة التكرار.

إذن ما النظرية؟ لقد ظهرت أربع نقاط رئيسة.

١- النظرية تقوم على فروع معرفية متداخلة interdisciplinary؛ خطاب له تأثيراته خارج حقله المعرفي الأصلي.

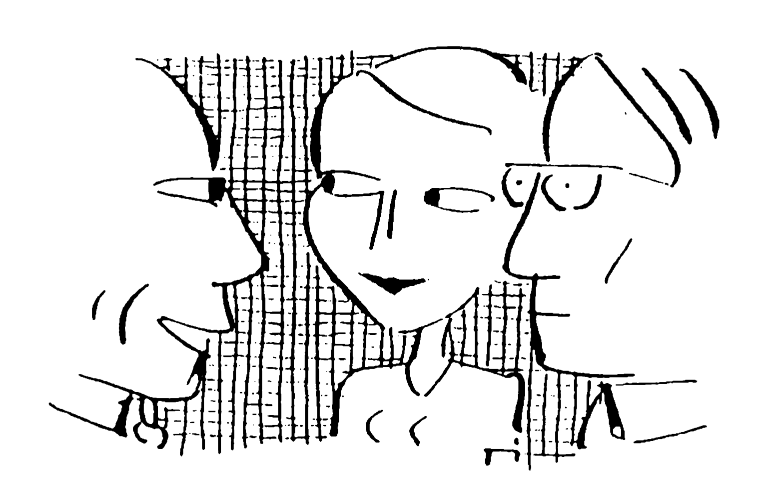
٢- النظرية تحليلية وتأملية؛ سعي لاستنباط ما هو متورط فيما ندعوه بالجنس أو اللغة أو الكتابة أو المعنى أو الذات.

٣- النظرية نقد فاحص للحس السليم، نقد للمفاهيم التي تتّخذ على أنها طبيعية.

٤- النظرية انعكاسية، تفكير حول التفكير، تقصٍّ للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء، في الأدب وفي ممارسات الخطاب الأخرى.

ومن هنا، تلقي النظرية الرعب في النفس. إنّ إحدى أكثر السمات المحيّرة للنظرية اليوم هي أنّها لا نهائية. فهي ليست شيئاً يمكنك إتقانه أبداً، وليست مجموعة معيّنة من النصوص يمكنك تعلّمها كي «تعرِّف النظرية». إنها مجموعة

كاملة لا حدود لها من الكتابات التي تتزايد باستمرار لّما كان الشبان والساخطون، في انتقادهم المفاهيم التوجيهية للذين يكبرونهم سنّاً، يعلون من شأن إسهامات المفكرين الحديثين في النظرية وإعادة اكتشاف عمل الأقدمين، وتلك الأعمال المهملة. لذا فإنّ النظرية مصدر للتخويف، ومورد للعجرفات المتواصلة: «ماذا قلت؟ لم تقرأ **لا كان**! كيف يمكن لك الحديث عن الغنائية من دون مخاطبة التكوين المنظاري للذات المتحدثة؟» أو «كيف يمكن لك الكتابة عن الرواية الفيكتورية من دون أن تستخدم تفسير **فوكو** لا نتشار الجنسانية وإضفاء الطابع الهستيري على أجساد النساء والبرهان الذي قدّمته **غياتري سبيفاك** لدور الكولونيالية في بناء الذات الميتروبوليتانية؟» أحياناً، تقدم النظرية ذاتها على أنّها حكم إبليسي يحكم عليك بالقراءة الشاقة في حقول غير مألوفة، حيث لن يمنحك إنجاز مهمة واحدة فترة راحة، بل المزيد من الفروض الصعبة. (« **سبيفاك**؟ أجل قرأت لها، ولكن هل قرأت نقد **بنيتا باري** لـ **سبيفاك** وجوابها عليها؟»).



" You're a terrorist? Thank God. Iunderstood Meg to say you Were a theorist".

[«**أنت إرهابي؟ حمداً لله. فهمت من مغ أنها تقول: أنك منظِّر**»].

إنّ عدم القدرة على إتقان النظرية، هي سبب أساسي لمعارضتها. فمهما تظن نفسك متبحرّاً، لا تستطيع أن تكون متأكداً فيما إذا كان «عليك قراءة» **جان بودريار، ميخائيل باختين، والتر بنجامين، هيلين سيكس، س. ل. ر. جيمس، ملاني كلاين، جوليا كريستيفا**، أو ما إذا كان بمقدورك أن تتغاضى عنهم وأنت في أمان. (يعتمد ذلك، بطبيعة الحال، على من أنت وما ترغب أن تكونه.) ومما لا شك فيه، أن قدراً كبيراً من العداوة تجاه النظرية، ينبع من واقعة أنّ الاعتراف بأهمية النظرية، يفتح باب التّعهّد غير المحدود، أن تترك نفسك في موقع حيث ثّمة دائماً أشياء لا تعرفها. ولكن هذه هي حال الحياة ذاتها.

تجعلك النظرية راغبًا في الإتقان والسيطرة: تأمل أن تمنحك القراءات النظرية المفاهيم كي تنظّم الظواهر التي تُعنى بها وتفهمها. إلاّ أنّ النظرية تجعل من الإتقان أمراً مستحيلاً، لا لأنّه ثّمة المزيد لمعرفته، لكن، بمزيد من التحديد وبمزيد من الألم، لأنّ النظرية هي ذاتها استنطاق للنتائج المفترضة والافتراضات التي تستند إليها [هذه النتائج]. إنّ طبيعة النظرية هي أن تفكك، عبر تصارع المقدمات والمسلّمات، ما تفترض أنك تعرفه، لذا فإنّ ثمرات النظرية لا يمكن التنبؤ بها. لم تصبح مسيطراً، ولكن لست حيث كنت سابقًا. تفكر في قراءتك بطرق جديدة. لديك أسئلة مختلفة كي تسألها ولديك إحساس أفضل بتضمينات الأسئلة التي تطرحها على ما تقرأه.

لن يجعل منك هذا المدخل الموجز مسيطراً على النظرية، لا لأنه مدخل موجز تمامًا، لكنه يجمل خطوط الفكر الهامّة وميادين السجال، لا سيما تلك التي تندرج ضمن الأدب. ويقدم هذا المدخل أمثلة عن البحث النظري على أمل أن يجد القرّاء النظرية ذات قيمة وجاذبيّة وأن يستغلوا فرصة تذوّق متعة التفكير.

٢
مـا الأدب، وهـل لـهذا أهمية؟

مـا الأدب؟ قد تظن أن يكون هذا السؤال سؤالاً مـركـزيّـاً لـلنظرية الأدبيـة، ولكن في واقع الأمر، لا يبدو أنّه يهمّ كثيراً. فلم ذلك؟

يظهر أن ثمة سببين رئيسين. الأول، ما دامت النظرية ذاتها تمازج بين الأفكار من الفلسفة، وعلم اللغة، والتاريخ، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، فلماذا ينبغي على المنظّرين القلق حول ما إذا كان النص الذي يقرؤونه نصّاً أدبيّاً أو غير أدبي؟ ثمّة دائرة كاملة من المشاريع النقدية لأساتذة الأدب وطلاّبه في الوقت الحاضر، وكذلك الموضوعات لقراءتها والكتابة عنها - كـ «صور المرأة في بدايات القرن العشرين» - حيث يمكنك تناول الأعمال الأدبية وغير الأدبية. يمكنك دراسة روايات **فيرجينا وولف** أو سيَر **فرويد** أو كلتيهما، ولا يبدو التمييز بينهما تمييزاً فاصلاً منهجيّاً. لا يعني هذا أنّ جميع النصّوص متكافئة بهذه الطريقة أو تلك: إذ تعدّ بعض النصوص - لهذا السبب أو ذاك - أكثر غنًى، وقوّة، أكثر نموذجية، وإثارة للجدل، وأكثر مركزية. إلاّ أنّه يمكن دراسة الأعمال الأدبية وغير الأدبية سويّاً وبطرق متشابهة.

الأدبية خارج الأدب

والسبب الثاني، لم يتبدَّ التّمييز أساسيّاً لأنّ أعمال النظرية قد كشفت عمّا يدعى ببساطة «أدبية» الظّواهر غير الأدبية [أو طابعها الأدبي]. فقد تبيّن أنّ الخواصّ

التي كانت تعدّ عادةً خواص ّأدبية، هي حاسمة في الخطابات والممارسات غير الأدبية أيضًا. فقد أخذت - مثلاً - النقاشات التي دارت حول طبيعة الفهم التاريخي، أُخذت كنموذج لها ما يحيط [بعملية] فهم قصة ما. وعلى نحو مميز، لا يقدم المؤرّخون تفسيرات مماثلة لتفسيرات العلم التنبؤيّة: إذ لا يمكنهم إثبات أنّه حينما يحدث x و y سيظهر z حتمًا. وما يفعلونه هو، بالأحرى، إثبات كيف أنّ أمرًا ما أفضى إلى آخر، كيف **حدث أن** اندلعت الحرب العالمية الأولى، لا لِمَ **وجب** عليها أن تقع. ومن ثمّ، فإنّ نموذج التفسير التاريخي هو منطق القصص: الطريقة التي تُظهر بها قصةٌ كيف حدث أن وقع شيء ما، حيث تربط بين الحالة الابتدائيّة، وتطورها، ونتيجتها بطريقة تكون مفهومة ومعقولة.

ونموذج الوضوح التاريخي هو، بإيجاز، السرد الأدبي. فنحن الذين نسمع القصص ونقرؤها، بارعون في الحديث عمّا إذا كانت الحبكة مفهومة ومتماسكة، أو ما إذا كانت القصة ظلت ناقصة. وإذا كانت النماذج ذاتها لما هو مفهوم ومعقول ولما يعدّ بوصفه قصة، تسم السرديات الأدبية والتاريخية بسمةٍ مميزة، فإنّ التمييز بينهما لا يبدو شأنًا نظريًّا ملحًّا. وعلى نحو مماثل، شدّد المنظّرون على أهمية الأدوات البلاغية في النصوص غير الأدبية - سواء أكانت تفسير **فرويد** التحليل النفسي لحالات مرضاه، أو كانت أعمال ذات محاجّة فلسفية - كالاستعارة التي تعدّ على أنّها حاسمة في الأدب، ولكنها كثيراً ما تعدّ زخرفًا محضًا في الأنواع الأخرى من الخطابات. وفي إبرازهم الكيفية التي تشكّل بها المجازات البلاغية التّفكير داخل الخطابات الأخرى أيضًا، بيّن المنظرون أن ثمة «أدبية» فعّالة تشتغل في النصوص التي يفترض بها أنّها غير أدبية، وبالتّالي، بات التمييز بين الأدبي وغير الأدبي أمرًا معقّدًا.

ولكن كوني أصف هذا الموقف من خلال التنويه باكتشاف «أدبية» الظواهر غير الأدبية، تشير إلى أن فكرة الأدب لم تزل تلعب دورًا يقتضي تناوله.

أيّ نوع من الأسئلة؟

لقد عدنا مرّة أخرى إلى السؤال الأساسي الذي لا مناص منه «ما الأدب؟». ولكن، أيّ نوع من الأسئلة هذا السؤال؟ إذا سأله طفل يبلغ من العمر سنوات خمساً، فمن السهولة أن تجيب: «الأدب هو: القصص، والقصائد، والمسرحيّات.» أمّا إذا كان السائل منظّراً أدبيّاً، من الصعوبة بمكان معرفة كيفية تناول التّساؤل. ربما كان سؤالاً عن الطبيعة العامّة لهذا الشّيء (أدب) الذي تدركون طبيعته جيّداً قبل الآن. أي نوع من الأشياء أو النشاطات يكون الأدب؟ ما الذي يفعله؟ وما الأغراض التي يخدمها؟ إذن، يفهم من سؤال: «مَا الأدب؟»، أنّه لا يطلب تعريفاً، بل تحليلاً، لا بل مناقشة لماذا، وبأي حال يهتمّ المرء بالأدب؟

ولكن، ربما كان «مَا الأدب؟» سؤالاً عن الخصائص المميّزة للأعمال التي تُعرف على أنّها أدب: ما الذي يميّزها عن الأعمال غير الأدبية؟ ما الذي يفرّق الأدب عن أنشطة الإنسان الأخرى أو تسلياته؟ ربما سأل الناس هذا السؤال لأنهم كانوا يتساءلون عن كيفية اتّخاذ قرار أيّ كتبٍ هي كتب أدبية وأيّها غير أدبية؟ ولكن من المحتمل أكثر أنّ لديهم فكرة قبل الآن عمّا يعدّ أدباً، ويرغبون بمعرفة شيء آخر: هل ثمة سمات جوهرية مميّزة تتقاسمها الأعمال الأدبية؟

إنّه سؤال صعب. وقد تصارع المنظّرون معه، لكن من دون نجاح جدير بالذكر. والأسباب واضحة: تأتي الأعمال الأدبية في جميع الأشكال والأحجام ويبدو أنّ معظمها لديها ما تشترك به مع الأعمال التي لا تدعى عادة أدبّاً، أكثر مما تشترك به مع بعض الأعمال المتعارف عليها بوصفها أدباً. فـ **جين آير** لـ **شارلوت برونتي**، مثلاً، تشبه إلى حدٍّ بعيد السيرة الذاتية أكثر من شبهها بالسّونيتة، وقصيدة «حبيبتي وردة حمراء حمراء» لـ **روبرت بيرنز**، تشبه أغنية شعبية أكثر مما تشبه **هاملت** لـ **شكسبير**. فهل ثمة خواص تتقاسمها القصائد والمسرحيات والروايات، تميّزها، لنقلْ، عن الأغاني، وكتابة المحاورات، والسِّير الذاتية؟

تغيُّرات تاريخية

وإذا نظرنا من منظور تاريخي، فمن شأنه أن يضفي مزيداً من التّعقيد على السؤال. لقد كتب الناس طيلة خمسة وعشرين قرناً أعمالاً ندعوها في الوقت الحاضر بالأدب، إلاّ أنّ المعنى الحديث لـ **الأدب** لا يكاد يتجاوز القرنين. فقد كان **الأدب** والمصطلحات المماثلة له في اللغات الأوربية الأخرى قبل ١٨٠٠، تدل على «صناعة الكتابة» أو «علم بالكتب». حتى في الوقت الحاضر، عندما يقول العالم: «إنّ أدبيات نظرية النشوئية كثيرة» فهو لا يقصد أن ثمة قصائد وروايات عديدة تعالج هذا الموضوع، بل يقصد أنّه قد كتب بخصوصه الكثير. والأعمال التي تُدرّس في الوقت الحاضر على أنّها أدب في المقرّرات التعليمية الإنكليزية أو اللاتينية داخل المدارس والجامعات، كان يتمّ التعامل معها ذات يوم لا بوصفها ضرباً خاصّاً من الكتابة بل بكونها أمثلة رفيعة على استخدام اللغة والبلاغة. لقد كانت أمثلة على فئة أوسع من الممارسات التي تَضْرب مثلاً على الكتابة والتفكير اللذين يتضمنان: الخطب، والمواعظ، والتاريخ، والفلسفة. ولم يكن يُطلب من الطلاب تفسير هذه الأعمال، كما نفسّر الأعمال الأدبية في الوقت الحاضر، حيث نبحث عن شرح عمّا «تدور» حوله هذه الأعمال «فعليّاً». على العكس، كان الطلاب يحفظونها عن ظهر قلب، ويدرسون قواعدها، ويحدّدون مجازاتها البلاغية، وتراكيبها أو إجراءات محاجّتها. فمؤلّفٌ كـ **الإنيـاذة** لـ **فيرجيل**، الذي يُدرّس اليوم على أنّه أدب، كان يتمّ التعامل معه في المدارس بطريقة مختلفة تماماً قبل ١٨٥٠.

والمعنى الغربي الحديث للأدب بوصفه كتابة تخيلية يمكن ردّه إلى منظّري **الرومانسية الألمانية** في نهايات القرن الثامن عشر، وإذا أردنا مصدراً محدّداً، يمكن ردّه إلى كتاب أصدرته بارونة فرنسية عام ١٨٠٠، أعني كتاب **الأدب من حيث علاقته مع المؤسسات الاجتماعية** لـ **المدام دوستايل** Madam de Staël. ولكن حتى إن اقتصرنا على القرنين الأخيرين، فإنّ مقولة الأدب تصبح مقولة زلقة: هل

كانت الأعمال التي نعدّها أدبًا اليوم - ولتكن القصائد التي تبدو أنها نتف من المحادثة العادية، من دون قافية أو عروض قابل للإدراك - هل كانت ستنعت بالأدب، تبعًا لـ **المدام دوستايل**، وحالما نبدأ التفكير في الثقافات غير الأوربية، فإنّ قضيّة ما يعدّ على أنّه أدب، تصبح صعبة أكثر فأكثر. ومن المغري طرح المسألة والاستنتاج أنّ الأدب هو كلّ ما يتعامل معه مجتمعٌ معيّنٌ بكونه أدبًا؛ نسقًا من النصوص التي يسلّم بها محكّمو الثقافة بوصفها تنتمي إلى الأدب.

إنّ مثل هذا الاستنتاج بطبيعة الحال لا يفي بالغرض كلّيًّا. فهو يزيح الأسئلة بدلاً من حلّها: فعوضًا عن السؤال «ما الأدب؟» سنحتاج إلى سؤال «ما الذي يحملنا (أو أي مجتمع آخر) على التعامل مع شيء ما بوصفه أدبًا؟» ومع ذلك، ثّمة مقولات أخرى تشتغل بهذه الطريقة، إذ لا تحيل إلى خصائص محددة، بل إلى المعايير المتغيّرة للمجموعات الاجتماعية. لنأخذ سؤال: «ما العشبة الضّارّة؟» هل ثمة جوهر لـ «كون الشيء ضاراً»؛ شيء خاصّ، **ما لا أعرفه**، تتقاسمه الأعشاب الضّارّة بحيث يميّزها عن غير الضّارّة؟ إنّ أيّ امرئ يقوم بالمساعدة في إزالة الأعشاب الضّارّة من الحديقة، يعرف مدى صعوبة معرفة العشبة الضّارّة من غيرها، وربما تسائل إن كان ثمة سرّ ما. ما السرّ؟ كيف تميّز عشبة ضارّة؟ حسنًا، السرّ هو أن ليس ثّمة سرّ. الأعشاب الضارة هي ببساطة أعشاب لا يريد البستاني أن تنمو في حديقته. وإذا كنت فضوليًّا حول الأعشاب الضارة، وتبحث عن طبيعة «كون الشيء ضاراً»، أو إذا بحثت عن صفات شكلية أو فيزيائية مميزة تجعل من الأعشاب ضارةً، سيكون مضيعة للوقت إن سعيت إلى استقصاء طبيعتها البيولوجية. وسيكون عليك - بدلاً من ذلك - القيام بتحقيقات تاريخية واجتماعية وربما سيكولوجية، حول أنواع الأعشاب التي يرى فيها مجموعات متباينة من البشر وفي أمكنة مختلفة، على أنها أعشابًا غير مرغوب فيها.

ربما كان **الأدب** شأنه شأن **العشبة الضارة**.

إلاّ أنّ هذا الجواب لا يُبدّد السؤال. إنّه يغيّره إلى: «ما الذي ينطوي عليه التعامل مع شيء ما بوصفه أدبًا في ثقافتنا؟»

التعامل مع النصوص على أنها أدب

لنفترض أنك تصادف الجملة التالية:

We adnce round in a ring and suppose,

But the Secret sits in the middle and Knows.

ما هذه الجملة، وكيف تعرف ذلك؟

ممّا له شأنه، وإلى حدّ كبير، هو **أين** تلتقي بهذه الجملة مصادفةً. إذا كانت هذه الجملة مطبوعة على قصاصة بداخل كعكة الحظ المحلاّة الصّينيّة، قد تظنّ بحقٍّ على أنها حظّ مبهم على نحو استثنائي، ولكن حينما تقدّم (شأنها هنا) بكونها مثالاً، فإنّك ستبحث بتلهّف عن الاحتمالات ضمن استخدامات اللغة المألوفة لك. فهل هي أحجيةٌ تسألنا أن نحزر السرّ؟ أو ربما كانت إعلان عن شيء ما يدعى بـ «السرّ»؟ تقفّى الإعلانات عادةً Winston tastes good, like a cigarette should, – وقد باتت مبهمة أكثر فأكثر وهي تحاول إثارة جمهور متخم. ولكن تبدو هذه الجملة مفصولة عن أيّ سياق عملي تخيله بسهولة، بما فيه سياق بيع منتج ما. إنّ هذه الواقعة، وكذلك واقعة أنّ هذه الجملة مقفّاة وثمة إيقاع – بعد أول مفردتين – لتواتر المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة 'r'ound in a ring and supp'ose'، تخلقان إمكانية أن تكون هذه الجملة شعرًا، ومثالاً على الأدب.

مع ذلك ثّمة أحجيّة هنا: فواقعة أن ليس لهذه الجملة مضمون عملي جليّ هي التي تخلق بالدرجة الأولى إمكانية أن تكون هذه الجملة أدبًا، ولكن، أليس من

الممكن تحقيق ذاك التأثير من خلال نزع جمل أخرى من السياقات التي تظهر بوضوحٍ ما تفعله [هذه الجمل]؟ لنفترض أنّنا قبسنا جملةً من كتّيب إرشادات، أو من وصفة (لتحضير طعام)، أو من إعلان، أو من جريدة، ودوّناها لوحدها على صفحة:

stir vigorously and allow to sit five minutes.

[حرّك بقوّة واترك(ـه) يرقد لخمس دقائق.]

هل هذا أدب؟ هل جعلت منه أدبًا من خلال اقتطافه من السياق العملي لوصفة؟ من المحتمل [أنني فعلت ذلك]، ولكن نادراً ما يكون ذلك واضحًا. إذ يبدو أنّ ثمة شيئًا ناقصًا؛ ويظهر أنّ الجملة ليست لديها الموارد [الكافية] حتى تشتغل عليها. ولكي تجعلها أدبًا ربّما اقتضى منك الأمر تخيّل عنوان حيث ستطرح علاقته مع بيت الشّعر مشكلةً وتمارس التخيّل: [ليكن العنوان] مثلاً، «**السرّ**»، أو «**خُلُق الرّحمة**».

قد يكون مثل هذا الأمر مفيداً، ولكن يظهر أنّ جزءاً من جملة كـ «قطعة حلوى على الوسادة في الصباح» أوفر حظّاً كي تغدو أدبًا، ذلك أنّ إخفاقها في أن تصبح أيّما شيء باستثناء صورة، يسترعي ضربًا معيّنًا من الانتباه، ويستدعي التفكير. وهذا هو شأن الجمل التي تقدّم العلاقة القائمة بين شكلها ومحتواها، زاداً كامنًا للفكر. من هنا، قد تكون الجملة الافتتاحية في كتاب فلسفي، **من وجهة نظر منطقية** لـ و. **ف**. **كوين**، قصيدة على نحو يمكن تصورها:

A curious thing

about the ontological problem is its

simplicity.

[الشيء اللافت

فيما يتعلق بالمشكلة الوجودية هو

بساطتها.]

مدوّنة بهذا الشكل على صفحةٍ، ومحاطة بحواشي الصمت [البيضاء] التي تلقي الرعب في النفس، يمكن لهذه الجملة أن تلفت ضربًا معيّنًا من الانتباه الذي يمكننا أن ندعوه أدبيًّا: اهتمام بالكلمات، علاقة بعضها مع بعض، وتضميناتها، لا سيّما اهتمام بالكيفية التي يتّصل بها ما يقال بالطريقة التي يقال بها. أعني أنّ الجملة تبدو قادرة، مدوّنة بهذا الشكل، على أن تلتزم بفكرة حديثة معيّنة عن القصيدة وأن تستجيب لنوع من الاهتمام الذي يرتبط في الوقت الحاضر مع الأدب. إذا كان ينبغي لأحدهم قول هذه الجملة لك، ستسأل «ما الذي تعنيه؟» ولكن، إذا اعتبرت هذه الجملة على أنّها قصيدة، فلن يكون السؤال ذاته تمامًا: ليس ما يعنيه المتحدّث أو المؤلّف إنما ما الذي تعنيه القصيدة؟ كيف تشتغل هذه اللغة؟ ما الذي تفعله هذه الجملة؟

ولكونهما معزولتين لوحدها في البيت الأول، قد تثير المفردتان «الشيء اللافت» سؤال: ممّ يكون الشيء لافتًا ولأيّ غرض. إنّ سؤال «ما الشيء؟» واحد من المشاكل الأنطولوجية؛ وهو علم الوجود أو دراسة تتعلق بما يوجد. ولكن مفردة «الشيء» في عبارة «الشيء اللافت» ليست شيئًا ماديًّا بل هي شيء مَا كعلاقة أو مظهر يبدو أنّهما لا يوجدان بالطريقة ذاتها التي يوجد بها حجر أو منزل. تبشّر الجملة بالبساطة ولكن يبدو أنها لا تمارس ما تبشّر به، وتوضّح، في التباسات **الشيء**، شيئًا ما من تعقيدات الوجود الحصينة. ولكن ربما كانت بساطة القصيدة عينها - واقعة أنّها تقف بعد مفردة «بساطة»، وكأنّه ليس ثمة حاجة لقول المزيد - تضفي بعض المصداقية على تأكيد البساطة غير القابل للتصديق. على أيّة حال، يمكن للجملة - معزولة بهذه الطريقة - أن تسفر عن ضرب من نشاط التأويل المرتبط مع الأدب؛ ذاك الضّرب من النشاط الذي طبّقته هنا.

ما الذي يمكن لهذه التجارب - الفكرِ أن تخبرنا به عن الأدب؟ إنها تقترح، قبل كلّ شيء، أنّ اللغة حينما تُجرد من السياقات الأخرى، وتُعزل عن الأغراض

الأخرى، يمكن تأويلها بوصفها أدبًا (رغم أنّه يجب عليها أن تمتلك بعض الخواصّ التي تجعلها تستجيب لمثل هذا التأويل). إذا كان الأدب اللغة وقد نُزعت من سياقها. وجُرِّدت من الوظائف والأغراض الأخرى، فهو ذاته سياق يعزّز ضروبًا خاصّة من الاهتمام ويثيرها. مثلاً، يهتمّ القرّاء بالتعقيدات الكامنة ويبحثون عن المعاني المضمرة، من دون الافتراض، لنقل، أنّ المنطوق يعلمهم بعمل شيء ما. أن تصف الأدب هو أن تحلّل نسق من الافتراضات والعمليات التأويلية التي قد يطبّقها القرّاء على مثل هذه النصوص.

أعراف الأدب

إنّ أحد الأعراف أو الميول ذات الصلة، والذي نشأ عن تحليل القصص (بدءًا من الحكايات الشخصية إلى الروايات الكاملة) يعرف بالاسم الكالح «مبدأ التعاون المحميّ بإفراط» إلاّ أنّه في واقع الأمر بسيط نوعًا ما. يستند التوصيل إلى العرف الأساسي الذي مفاده أنّ المشاركين يتعاونون بعضهم مع بعض، لذا فإنّ ما يقوله شخص لآخر يكون ذا صلة [بما يجري بينهما من حديث] على الأرجح، إن سألتك ما إذا كان **جورج** طالبًا جيداً وأجبت: «إنّه عادةً مراعٍ للموعد»، فأنني أدرك جوابك من خلال افتراض أنّك متعاون وتقول شيئًا يمتّ بصلة إلى سؤالي. وبدلاً من التذمر قائلاً: «لم تجب على سؤالي»، قد استنتج أنك أجبت ضمنيًا وأشرت إلى أن ليس ثمة إلاّ إيجابيات قليلة لتقولها عن جورج **جورج** كطالب. أعني، أنني أفترض بأنّك متعاون إلاّ إذا كان ثمة بيّنة تفرض بالقوة عكس ذلك.

يمكن النظر – الآن – إلى السرديات الأدبية من حيث أنّها أعضاء في صنف أوسع من القصص، «النصوص التي تعرض السرد»؛ أي المنطوقات، التي لا تكمن صلتها بالمستمعين في المعلومات التي تنقلها بل تكمن في «قدرتها الإخباريّة» tella-bility. وسواء أكنتَ تخبر صديقًا حكاية أو تكتب رواية للأجيال القادمة، فأنت

تقوم بشيء ما مختلف، لنقل، عن الشهادة في المحكمة: إذ تحاول أن تنشئ قصة تبدو لمستمعيك «جديرة بذلك»؛ حيث تمتلك نوعًا من الفكرة الأساسية أو الفحوى، وتسرّي عن [المستعمين] وتمنحهم الحبور. وما يفصل الأعمال الأدبية عن النصوص الأخرى التي تعرض السرد، هو أنّها قد خضعت لعملية الاختيار: فهي تُطبع، ويعاد النّظر فيها، ويعاد طبعها، بحيث يتناولها القارئ وهو على يقين أنّ الآخرين وجدوا أنّها مبنيّة كما ينبغي وأنّها «جديرة بذلك». لذا فإنّ مبدأ التعاون للأعمال الأدبية «محمي بإفراط». يمكن أن نتغافل عن الأشياء الضبابية وعن كونها غير متصلة بالموضوع على نحو جليّ، من دون الافتراض أنّ ذلك ليس له معنى. ويفترض القرّاء أنّ تعقيدات اللغة في الأدب لها غرض توصيليّ بالنتيجة، وعوضًا عن التصور أنّ المتحدث أو الكاتب غير متعاون، كما قد يكون عليه الأمر في سياقات الكلام الأخرى، يكافح القرّاء لتفسير العناصر التي تهزأ بمبادئ التواصل الفعال في سبيل هدف توصيليّ أبعد. إنّ «الأدب» نعت مؤسّساتي يسمح لنا بالتوقع أنّ نتائج مساعينا في القراءة ستكون «جديرة بذلك». وينجم الكثير من سمات الأدب عن استعداد القرّاء على الاهتمام، واستكشاف الالتباسات، وعدم السؤال على الفور: «ما الذي تعنيه بذلك؟»

يمكن الاستنتاج إذن، أنّ الأدب فعل كلامٍ أو حادثة نصيّة يبعث على ضروب محددة من الاهتمام. وهو يغاير الأنواع الأخرى من أفعال الكلام كنقل المعلومات وطرح الأسئلة والبرّ في الوعود. وما يحمل القرّاء على التعامل مع شيء مَا بوصفه أدبًا هو أنهم يجدونه غالبًا في سياق يعيّنه بوصفه أدبًا: في شعر أو في باب مجلة، في المكتبة العامة، أو في مكتبة لبيع الكتب.



He read for two straight hours without any training

[لقد قرأ طوال ساعتين من دون أي تدرب على القراءة]

ولكن لدينا أحجيّة أخرى هنا. أليس ثمة أساليب خاصّة في تنظيم اللغة تفيد أن هذا الشيء أدب؟ أم أنّ واقعة معرفتنا بكون هذا الشيء أدبًا هي التي تحملنا على أن نوليه نوعًا من الاهتمام الذي لا نوليه للصّحيفة، وبالتالي، نجد فيه ضروبًا خاصّة من التنظيم والمعاني المضمرة؟ ينبغي أن يكون الجواب أنّ الحالتين كلتيهما تجريان حتمًا: أحيانًا يكون للشيء سمات تجعله أدبيًّا وأحيانًا أخرى يحملنا السياق الأدبي على التعامل معه بوصفه أدبًا. ولكن لا تجعل اللغة المنتظمة جدًّا من شيء ما أدبًا بالضرورة: إذ ليس ثمة شيء أكثر نمطيّة من دليل الهاتف. ولا يمكننا جعل أيّة قطعة لغة أدبًا بمجرد أن نطلق عليه اسم الأدب: لا يمكنني أن ألتقط مقرّري التعليمي القديم في الكيمياء وأن أقرأه على أنّه رواية.

فمن جانب، ليس «الأدب» مجرد إطار نضع فيه اللغة: لن تصار كل جملة إلى أدب إذا دوّناها على صفحة كقصيدة. ولكن، من جانب آخر، ليس الأدب مجرد ضرب خاصّ من اللغة، إذ لا تتباهى الكثير من الأعمال الأدبية بتباينها عن الأنواع الأخرى للّغة؛ فهي تشتغل بطرق خاصّة بفعل أنّها تتلقّى اهتمامًا خاصًّا.

لدينا بنية معقّدة هنا. نحن نتعامل مع منظورين متباينين يتداخلان، ويتقاطعان، لكن يبدو أنّهما لا يحققان تركيبة متوافقة. يمكننا أنّ نعدّ الأعمال الأدبية على أنها لغة ذات خصائص وسمات معينة، كما يمكننا أنّ نعدّ الأدب بوصفه نتاج الأعراف وضرب معين من الاهتمام. إذن، ولا واحد من المنظورين يدمج الآخر بنجاح، وينبغي على المرء أن يتنقّل بينهما. أتناول [فيما يلي] خمس نقاط طرحها المنظّرون حول طبيعة الأدب: ومع كل نقطة من هذه النقاط تنطلق من منظور معين ولكن يجب، في النهاية، أن تدخل في حسابك المنظور الآخر.

١- الأدب بوصفه «صدارة» اللغة

كثيراً ما يقال أنّ «الأدبية» تتربْع فوق الجميع في تنظيم اللغة، الأمر الذي يجعل من [لغة] الأدب مميّزةً عن اللغة التي تستخدم في الأغراض الأخرى. والأدب هو اللغة التي «تتصدّر» اللغة ذاتها: يجعلها غريبة، يدفعها أمامك - «انظر! أنا لغة!» - بحيث لا يغيب عن بالك أنك تتعامل مع لغة مشكّلة بطرائق غريبة. وعلى وجه التخصيص، ينظّم الشّعر مستوى الصوت للّغة بحيث يجعلها شيئًا تحسب حسابه. فيما يلي مطلع قصيدة لـ **جيرارد مانلي هابكنز** تحت عنوان **«إنفارسنيد»**

: Invarsnaid

This darksome burn, horseback brown,

His rollrock highrosd roaring down,

In coop and in coomb the fleece of his foam

Flutes and low to the lake falls home.*

إنّ صدارة الأسلوب اللغوي - التكرار الموزون للأصوات في "burn... brown... rollrock... roaing" - إضافة إلى المركّبات الفعليّة الفريدة كـ "rollrok" توضّح أنّنا نتعامل مع لغة منتظمة لتلفت الانتباه إلى البنى اللغوية ذاتها.

ولكن من الصحيح أيضاً أنّ القرّاء لا ينتبهون في حالات عديدة إلى الأسلوب اللغوي إلاّ إذا كان الشيء معيّنًا على أنّه أدب. فأنت لا تصغي حينما تقرأ نثرًا نموذجيّاً. وستجد أنّ سجع هذه الجملة نادراً ما يطرق سمع القارئ؛ ولكن إذا

(*) من العبث محاولة ترجمة شعر كهذا، ولكن. . . : ذاك الجَدْوَل المُظْلِم، الأسْمَر كظَهْر الحِصَان / مَجْرَاهُ المُنْحَدِر صَخرةَ هَادِرًا يَجْري / زَبَدةُ الصُّوفُ يُحفِر أخاديدَ حيزًا / صَوْبَ مُسْتَقَرّ البُحَيْرة.

ظهر سجع فجأة، فإنه يجعل من الإيقاع شيئًا تسمعه. يحملك السّجع - وهو ميزة متعارف عليها لـ «الأدبية» - على ملاحظة الإيقاع الذي كان هناك منذ البدء. وحينما يؤطّر نص بوصفه أدبًا، فنحن مهيؤون على مراعاة نمط الأصوات التي نتجاهلها بوجه عام وكذلك الضروب اللغوية الأخرى.

٢- الأدب بوصفه تكاملاً داخليًا للّغة

الأدب هو اللغة حيث تفضي عناصر النص ومكوناته المتنوعة، إلى أن تكون على علاقة معقدة. وحينما أتلقّى رسالة تطلب مساهمة لأجل قضية جديرة بالمساهمة، فمن المستبعد أن أجد فيها أن الصوت صدًى للمعنى، ولكن ثّمة في الأدب علاقات - التعزيز أو التغاير والتنافر - بين بنى المستويات اللغوية المتباينة: بين الصوت والمعنى، وبين التنظيم النحوي والأنماط الثيمية. فالسّجع من خلال الجمع بين مفردتين ('suppose / knows')، يجعل من معانيها على علاقة بعضها مع بعض (فهل 'kNowing' تفيض 'supposing'؟)

لكن من البيّن أن لا (١) ولا (٢) أو كليهما سويًا، يقدّم تعريفًا للأدب. لايتصدر الأدب بمعظمه اللغة كما يقترح (١) (لا تقوم روايات عدّة بذلك)، واللغة التي تتصدّر ليست أدبًا بالضرورة. فالأغلوطة* ('Peter Piper picked a peck of pickled peppers') نادرًا ما تعدّ أدبًا، مع أنّها تلفت بوصفها لغة وتجعلك تتلعثم. وكثيرًا ما تتصدّر الأدوات اللغوية في الإعلانات على نحو صارخ أكثر من القصائد الغنائية وقد تتكامل داخليًا المستويات البنائيّة المختلفة على نحو أكثر تحكّمًا. يستشهد أحد المنظّرين البارزين، **رومان ياكبسون**، ليس ببيت من قصيدة غنائية بل بشعارسياسي: I like Ike في حملة **دوايت د**. («**ايك**») **إزينهاور**

* أغلوطة: عبارة مصطنعة يحاجى بها ويكثر في كلماتها صوت أو أصوات معينة بحيث يصعب تلفّظها.

الانتخابية الرئاسية فيأمريكا، بوصف هذا الشعار مثاله الأساسي عن «الوظيفة الشعرية». فمن خلال التّلاعب بالكلمات، يحجب هنا المفعول به ('Ike') الذي يقع عليه فعل الحبّ(Like) والفاعل ('I') الذي يقوم بفعل الحبّ ('like')، في الفعل (الحبّ(Like) فكيف لي أن لا أحب «**آيك**» لّما كنتِ أنا (I) و**آيك** (Ike) مشمولان في like؟ يبدو أنّ لزوم حبّ **آيك**، عبر هذا الإعلان، محفور في بنية اللغة ذاتها. إذن، لا لأنّ العلاقات بين المستويات المتباينة للّغة وثيقة الصلة في الأدب وحده، بل لأنّه من المحتمل أكثر أن نبحث في الأدب ونستخدم العلاقات بين المعنى أو الثيمة وبين النحو وأن نجد التكامل الداخلي والهارموني والتوتّر أو التنافر، في سعينا لفهم المساهمة التي تقدّمها العناصر جميعها في أثر الكلّ.

لا تقدّم تفسيرات «الأدبية» التي تركّز على صدارة اللغة أو تكاملها الداخلي، الاختبارات التي تمكّن، لنقل، **مارشينز** من فصل أعمال الأدب عن الأنواع الأخرى من الكتابة، هو أن توجّه الانتباه صوب مظاهر معينة للأدب الذي يزعمون بمركزيته. أن تدرس شيئًا ما بوصفه أدبًا، على حدّ قول هذا التفسير، ينبغي النظر بادئ ذي بدء إلى تنظيم لغته، ولا ينبغي قراءته بوصفه مظهراً من مظاهر [التركيبة] النفسية لمؤلّفه أو على أنّه مرآة للمجتمع الذي ينتجه.

٣- الأدب بوصفه قصّاً خياليّاً

إنّ أحد الأسباب التي تجعل القرّاء يولون الأدب عنايتهم على مختلف أنواعه، هو أنّ لمنطوقاته علاقة خاصّة بالعالم؟ علاقة ندعوها بـ«قصصية». فالعمل الأدبيّ حدثٌ لغوي يتصوّر عالمًا ذا طابع قصصي يضمّ المتحدّث، والعاملين ac-tors، والأحداث، وجمهور مضمر (وهو جمهور يتشكّل من خلال ما يتّخذه العمل [الأدبي] من قرارات عمّا ينبغي شرحه وما الذي يفترض أن يعرفه الجمهور). تحيل الأعمال الأدبية إلى أفراد متخيلين أكثر من كونهم تاريخيين (**إيما بافري**، **هاكلبري فين**)، لكن لا يقتصر الطابع القصصي على الشخصيات

والأحداث. فالسمات التوجّهية الإشارية * للّغة. كما تدعى، التي ترتبط مع موقف المنطوق - كـ الضمائر (I, you) ظرف الزمان والمكان (here, there, now, Yesterday, tomorrow) - تعمل بطرائق خاصّة في الأدب. فـ Now في قصيدة ('now... gathering swallows twitter in the skies') لا تشير إلى اللحظة التي دوّن فيها الشاعر تلك الكلمة، ولا إلى لحظة نشرها، بل تشير إلى زمن في القصيدة، وفي العالم المتخيل لحدثها. كما أنّ ضمير المتكلّم 'I' الذي يظهر في قصيدة غنائية - كقصيدة **وردزورث** 'I wondered lonely as a cloud...' - هو أيضاً ذو طابع قصصي؛ فهو يشير إلى المتحدّث في القصيدة، الذي ربما كان مختلفاً تماماً عن الشخص الإمبيريقيّ، **وليام وردزورث**، الذي كتب القصيدة. (من المحتمل تماماً أن ثمة روابط بين راوي القصيدة وما حصل لـ **وردزورث** في لحظة معينة من حياته. غير أنّ قصيدةً كتبها شخص طاعن في السّن قد يكون المتحدث فيها فتيّاً والعكس بالعكس. ومن المعروف تماماً أنّ رواة الراوية؛ الشخصية التي تقول 'I' بينما تسرد القصة، قد تكون لهم خبرات وأحكام متباينة تماماً عن تلك التي تكون لمؤلّفيها). وعلاقة ما يقوله المتحدثون بما يفكر به المؤلّفون، في القصص، هي دائماً مسألة تأويل. كذلك هو شأن العلاقة بين الأحداث المرويّة والمواقف في العالم. ويكون عادةً الخطاب غير القصصي مغروساً في سياق يخبرك بكيفية تناوله: كتيّب تعليمات، تقرير صحافي، رسالة من مؤسسة خيرية. رغم ذلك فإنّ سياق القصص يترك، وعلى نحو واضح، التّساؤل عمّا تدور حوله القصص فعليّاً، أمراً في متناول [التأويل]. وليست الإحالة إلى العالم خاصيّة الأعمال الأدبية بقدر ما هي وظيفة يفترضها التأويل. إذا أخبرت صديقاً لي: «قابلني في **هارد روك كافي** غداً في الساعة الثامنة لتناول الغداء» فإنّه / إنها سيعتبر/ ستعتبر هذا دعوة واقعية [مادية] ويعيّن ما المحال إليه زمنياً ومكانيّاً من

* وهي عدد من الألفاظ والعبارات التي تحدد مكان الحدث أو زمنه في الرواية.

سياق المنطوق («غداً» يعني ١٤ يناير ٢٠٠٢، «الثامنة» تعني ٨ ب. ظ. حسب التوقيت الشرقي). ولكن حينما يكتب الشاعر **بن جونسون** قصيدة 'Inviting a friend to Supper'، فإنّ الطابع القصصي لهذا العمل يجعل من علاقته مع العالم قضية تأويل: فسياق الرسالة سياق أدبي ويبقى علينا أن نقرّر ما إذا كانت القصيدة تصف في المقام الأول مواقف المتحدّث القصصي، حيث تختصر أسلوباً غابراً في الحياة، أم أنّها تقترح أنّ الصداقة والمتع البسيطة هي الأكثر أهمية في سعادة الإنسان.

إنّ تأويل مسرحية **هاملت** من بين أشياء أخرى، هو تحديد ما إذا كان ينبغي قراءتها بوصفها تتحدّث، لنقل، عن مشاكل الأمير الدانمركي، أم أنّها تتحدّث عن معضلات ناس **عصر النهضة** الذين يكابدون التحولات في مفهوم الذات، أو عن العلاقات بين الرجال وأمّهاتهم بوجه عام، أو كيف أنّ التمثيلات (بما فيها الأدبية) تؤثّر في مشكلة فهمنا لخبرتنا. وواقعة أن ثمّة إحالات إلى الدانمرك طيلة المسرحية، لا تعني أن تقرأها بالضرورة على أنّها تتحدّث عن الدانمرك؛ إنّه قرار تأويلي. يمكننا ربط **هاملت** بالعالم بطرائق مختلفة وعلى مستويات مختلفة عدّة. فقصصية الأدب تفصل اللغة عن السياقات الأخرى حيث يمكن أن تستخدم اللغة فيها وتبقى علاقة العمل [الأدبي] مع العالم خاضعة للتأويل.

٤- الأدب بوصفه شيئاً جمالياً

إنّ سمات الأدب التي ناقشناها حتّى الآن - المستويات الإضافية للتنظيم اللغوي، والانفصال عن السياقات العملية للمنطوق، والعلاقة القصصية بالعالم - يمكن جمعها سويّاً في ظل العنوان الشامل: الوظيفة الجمالية للّغة. إنّ علم الجمال هو تاريخياً تسمية لنظرية الفن وقد انطوت على سجالات تتعلق بما إذا كان الجمال خاصيّة موضوعية لأعمال الفن أم هو استجابة ذاتية للمشاهدين، وكذلك حول علاقة الجميل بالحقيقة والخير.

ففي رأي **عمانوئيل كانط**، المنظّر الرئيسي لعلم الجمال الغربي الحديث، الجمالية هي تسمية للسعي إلى رأب الصّدع بين العالم المادي والعالم الروحي، بين عالم القوى والأحجام وبين عالم المفاهيم. إنّ الأشياء الجمالية، كالرسم أو أعمال الأدب، في جمعها للشكل الحسّيّ (الألوان، الأصوات) والمحتوى الروحي (الأفكار)، تضرب مثلاً عن إمكانية الجمع بين المادي والروحي. وعمل أدبي هو شيء جمالي لأنّه، مع الوظائف التوصيلية الأخرى المحصورة أو المعطلة أصلاً، يجذب القرّاء إلى التفكير في العلاقة المتبادلة بين الشكل والمحتوى.

وللأشياء الجمالية، في رأي **كانط** ومنظرين آخرين، «غائية من دون غاية». ثّمة غائية في تكوينها: فهي مكونة بحيث تعمل أجزاؤها سويّاً صوب نهاية معينة. إلاّ أنّ النهاية هي العمل الفني ذاته، اللذة في العمل [الفني] أو اللذة الناتجة عنه، وليس غاية خارجية معينة. ويعني هذا عمليّاً أن تعدّ نصّاً ما بوصفه أدبًا هو أن تتساءل عن مساهمة أجزائه في أثر الكل ولكن لا ينبغي تناول العمل [الأدبي] على أنّه مقدّر له أن ينجز غاية معينة. كإخبارنا أو إقناعنا. فعندما أقول أنّ القصص منطوقات تكمن صلتها في «قدرتها الإخبارية»، أشير إلى أنّ ثمة غائية للقصص (الخواصّ التي يمكن أن تجعلها «قصص جيّدة») ولكن لا يمكن ربط هذا بيسر بغاية خارجية معينة، لذا فأنا أدوّن الجمالي؛ الخاصيّة المؤثّرة للقصص، حتى غير الأدبية منها. القصة الجيدة قصة مفيدة، تستوقف القارئ أو المستمع بوصفها «جديرة بذلك». قد تسلّي أو تعلّم أو تحرّض، ربما كان لها سلسلة تأثيرات، ولكن لا يمكنك تحديد القصص الجيدة عمومًا بكونها تلك التي تقوم بشيء من هذه الأشياء.

٥- الأدب بوصفه تركيًا تناصيّاً أو انعكاسًا ذاتيّاً

ناقش المنظّرون الحديثون في أنّ الأعمال [الأدبية] مكونة من الأعمال الأخرى: فقد أضحت هذه الأعمال ممكنة من خلال تلك السابقة عليها، حيث تناولتها، وكررتها، وتحدتها، وغيرتها. تسمى أحيانًا هذه الفكرة بمسمّى مطنب:

«التّناص». فعملٌ [أدبي] يوجد بين الأعمال الأخرى وفي عدادها، عبر علاقته بها. وأنْ تقرأ شيئًا ما بوصفه أدبًا هو أنْ تعدّه حادثة لغوية لها معنًى بعلاقتها مع الخطابات الأخرى: مثلاً. كقصيدة تلعب على الإمكانات الأخرى التي خلقتها القصائد السابقة أو كرواية تعرض البلاغة السياسية لعصرها وتنتقدها. فسونيتة شكسبير، «عينا خليلتي لا تشبهان الشمس في شيء» تتناول الاستعارات المعمول بها في التقاليد الأدبية للشعر الغزلي وتتنكر لها («لا أرى مثل هذا الورد في وجنتيها») وترفض هذه الاستعارات كطريقة لمدح امرأة «حين تسير، تمشي على الأرض». فالقصيدة لها معنى بعلاقتها مع التقاليد الأدبية التي تجعلها ممكنة.

والآن، مذ كان قراءة قصيدةٍ بوصفها أدبًا هو إقامة علاقة بينها والقصائد الأخرى، وكذلك مقارنة الطريقة التي تكون فيها مفهومة مع الطرق التي تكون فيها القصائد الأخرى مفهومة ومغايرة لها، فمن الممكن قراءة القصائد بكونها بخصوص الشعر ذاته على مستوى مَا. فهي تؤثّر على عمليات اشتغال الخيال والتأويل الشعريين. نقابل هنا فكرة أخرى لها أهميتها في النظرية الحديثة: أي، فكرة «الانعكاس الذّاتي» للأدب. فالروايات تدور حول الروايات على مستوى معيّن، وحول مشاكل وإمكانيات تمثيل الخبرة وإضفاء شكلٍ ومعنًى عليها. إذن، يمكن قراءة **مدام بوفاري** على أنّها استكشاف للعلاقات بين «حياة» **إيما بوفاري**، «الفعلية» والكيفية التي تفهم بها الروايات الرومانتيكية - التي تقرأها **إيما** - التجربة وكذلك ورواية **فلوبير** نفسه. يمكن للمرء أن يسائل رواية (أو قصيدة) عن الكيفية التي يرتبط بها ما تقوله ضمنيًّا عن كون [الشيء] مفهومًا بالطريقة التي هي ذاتها تواصل أن تكون مفهومة.

والأدب ممارسةٌ حيث يحاول المؤلّفون أن يدفعوا الأدب إلى الأمام ويجددوه وهو بالتالي على الدّوام تفكّر في الأدب. ولكن مرّة أخرى، نجد أنّ هذا شيء

يمكننا قوله عن الأشكال الأخرى؛ فقد تستند الملصقات * من حيث معناها، شأنها شأن القصائد، إلى الملصقات السابقة عليها: فـ«يبيدون الحوت بالأسلحة النووية وحق المسيح!» لا تكون مفهومة من دون «لا للأسلحة النووية،» و «أنقذوا الحيتان»، و «المسيح المخلّص،» ويمكن للمرء بلا ريب القول إنّ «يبدون الحوت بالأسلحة النووية وحق المسيح!» هي حقًا **بخصوص** الملصقات. أخيراً، إنّ التّناصّ والانعكاس الذّاتي للأدب ليسا سمتين محدّدتين بل صدارة مظاهر استخدام اللغة والأسئلة المتعلقة بالتمثيل الذي يمكن ملاحظته في مكان آخر أيضًا.

الخواصّ مقابل التّبعات

في كل حالة من هذه الحالات الخمس، نقابل البنية التي ذكرتها آنفًا: إذ نتعامل مع ما يمكن وصفه بـ **خصائص** الأعمال الأدبية؛ تلك السمات التي تميزها بوصفها أدبًا غير أنّنا نتعامل أيضًا مع ما يمكن عدّه بكونه نتائج ضرب معين من الانتباه؛ وظيفة نضيفها على اللغة **باعتبارها** أدبًا. ويبدو أنّه لا منظور يمكنه أن يضمّ غيره ليصبح المنظور الشامل. كما لا يمكن أن نجعل من خواصّ الأدب الخصائص الموضوعية ولا تبعات طرق تأطير اللغة. ثّمة سبب رئيسي لهذا وقد ظهر سابقًا في التجارب - الفكر قليلة العدد في بداية هذا الفصل. اللغة تقوم الأطر التي نفرضها [عليه]. فمن الصعوبة بمكان أن نجعل بيتَ الشعر '...We dance round in a ring' طالع كعكة الحظ المحلاّة أو أن نجعل '...Stir vigorously' قصيدة حماسية. فعندما نتعامل مع شيء بوصفه أدبًا، وحينما نبحث عن النمط والترابط، ثّمة مقاومة في اللغة؛ وينبغي لنا أن نشتغل عليها، وأن نشتغل معها. أخيراً، لعل «أدبية» الأدب تكمن في توتّر التّفاعل بين المادة اللغوية وبين توقعات القارئ المتعارف عليها لِمَا هو الأدب. ولكن أقول هذا بحذرٍ، ذلك أنّ الشيء الآخر الذي تعلمناه من حالاتنا الخمس هو أنّ كل خاصيّة حدّدت على أنها سمة مهمة للأدب تنتهي إلى أن تكون سمة غير محدّدة، طالما يمكن تبيّنها وهي تشتغل في الاستخدامات الأخرى للّغة.

* bumper sticker: ورقة صغيرة تُلصق على مخفف الصدمة في السيارة.

وظائف الأدب

بدأت هذا الفصل بملاحظة مفادها أنّ النظرية الأدبية في الثمانينات والتسعينات لم تركّز على التباين بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية. وما قام به المنظّرون هو التّفكّر في الأدب بوصفه مقولة تاريخية و أيديولوجية، وكذلك التّفكّر في الوظائف الاجتماعية والسياسية التي ظُنّ أنّ شيئًا ما يدعى بـ «الأدب» يؤديّها. ففي بريطانيا القرن التاسع عشر، ظهر الأدب بوصفه فكرة مهمة إلى أبعد حدّ، ضرب خاصّ من الكتابة مشبع بوظائف عدّة. ولكونه بات موضوعًا للتعليم في مستعمرات الإمبراطورية البريطانية، فقد كان معبّأ بتقديمه للأهلين تقديرًا بعظمة بريطانيا ودفعهم لأن يكونوا مشاركين ممتنين لمشروع تاريخيّ تحضّريّ. أمّا في الوطن، فقد كان يجابه الأنانية والمادية اللتين عززهما الاقتصاد الرأسماليّ الجديد، مقدمًا بذلك للطبقات الوسطى والأرستقراطية قيمًا بديلة، ومانحًا العمال حصّة من الثقافة التي أقصتهم إلى موقع ثانويّ ماديًّا. وسيعلّم في الحال التقدير النزيه، ويوفّر إحساسًا بالعظمة القومية. ويخلق مشاركة وجدانيّة بين الطبقات، وفي النهاية، يقوم بدور يحل محل الديانة التي بدت أنّها لم تعد قادرة على جعل المجتمع متماسكًا.

إنّ أي نسق نصوص يمكنه فعل ذلك كلّه، سيكون حقًّا نسقًا خاصًّا جدًّا. فمّا الأدب الذي ظُنّ أنّه يقوم بذلك جميعًا؟ إنّ أحد الأشياء الحاسمة هو بنية خاصّة للنموذج الذي يشتغل في الأدب. فعمل أدبي ما - **هاملت**، مثلاً - هو على نحو مميز قصة شخصية قصصية: إذ يقدّم نفسه بطريقة ما بوصفه يُقتدى به (وإلاّ لِمَ ستقرؤه؟)، إلاّ أنّه وفي الوقت نفسه ينحدر نحو تحديد مدى ذاك النموذج أو نطاقه؛ من هنا يأتي ذاك اليسر الذي يتحدّث به القرّاء والنقّاد عن «عالميةً الأدب. إنّ بنية الأعمال هي هكذا: بحيث يكون من السهولة أكثر تناولها بكونها تخبرنا عن «الشرط الإنساني» بوجه عام، من أن نعيّن المقولات الأضيق التي تصفها وتلقي

الضوء عليها. فهل مسرحية **هاملت** هي بخصوص الأمراء، أو ناس عصر النهضة، أو الشبّان الاستبطانيين، أو الناس الذين مات آباؤهم في ظروف غامضة؟ ولّما كانت هذه الأجوبة كلها تبدو أجوبة غير مرضية، فمن السهولة أكثر أن لا يجيب القرّاء عليها، وبالتالي يسلّمون بإمكانية العالمية. وفي خصوصيتها، تنحدر الروايات والقصائد والمسرحيات نحو استكشاف عمّا هي نموذجٌ **له** وتدعو إذ ذاك القراء جميعهم أن ينخرطوا في مآزق وأفكار رواة هذه الأعمال وشخصياتها.

غير أنّ الجمع بين تقديم العالمية وبين التوجه نحو جميع أولئك الذين يمكنهم قراءة اللغة، له وظيفة **قومية** فعّالة. يناقش **بينديكت أندرسن**، في كتابه **الجماعات المتخيّلة: تأمّلات في أصل القومية وانتشارها** - وهو عمل عن التاريخ السياسي بات مؤثّرًا كنظرية - يناقش أنّ أعمال الأدب تلك - لا سيّما الروايات - قد ساعدت على خلق الجماعات القومية من خلال تسليمها بجماعة قرّاء عريضة وجذبها لها، وعلى الرغم من أنّها محدودة إلاّ أنها في متناول كل من يستطيع قراءة اللغة من حيث المبدأ. يكتب **أندرسن**: «تتسرّب القصص بهدوء وباستمرار إلى الواقع، محدثةً تلك الثقة البارزة للجماعة في الغفليّة [كون الشيء مجهول الاسم] التي تعدّ السمة المميزة للقوميات الحديثة.» فأن تقدّم الشخصيات والمتحدثون والحبكة وثيمات الأدب الإنكليزي بكونها عالمية على نحو كامن، هو أن تعلي من شأن جماعة منفتحة بيد أنّها متخيلة ومحدودة، حيث الرّعايا في المستعمرات البريطانية، مثلاً، مدعوين أن يصبوا إليها. والحق، بقدر ما يتمّ التشديد على عالمية الأدب، بقدر ما يكون له وظيفة قومية: فالتأكيد على عالمية الرؤية إلى العالم التي تقدمها **جين أوستن** تجعل من بريطانيا في الواقع مكانًا خاصًّا جداً، موقع معايير الذوق والسلوك، والأكثر أهمية، موقع السيناريوهات والظروف الاجتماعية حيث تحلّ المشاكل الأخلاقية وتتشكّل الشخصيات.

وقد نُظر إلى الأدب بكونه ضربًا خاصًّا من الكتابة التي - كما تذهب المحاجّة - يمكنها لا أن تحضّر الطبقات الدنّيا وحدها بل الأرستقرطيين والطبقات

الوسطى أيضًا. إنّ هذا الرأي في الأدب بوصفه شيئًا جماليًا بمقدوره أن يجعلنا «ناسًا أفضل»، مرتبطٌ مع فكرة معينة عن الذات؛ مرتبطٌ مع ما دعاه المنظرون بـ«الذات التحررية»، حيث لا يتحدّد الأفراد بالحالة الاجتماعية ومصالحها، بل يتحدّدون بالذاتيّة الفردية (العقلانية والأخلاقية) التي تعدّ بكونها منعتقة من المحدّدات الاجتماعية بشكل أساسي. إنّ الشيء الجمالي، معزولاً عن الأغراض العملية وحاثًا على أنواع معينة من التفكّر والتماهي، يساعدنا على أن نصبح ذوات تحررية من خلال الممارسة المنعقتة والنزيهة لَملَكة تخيلية تجمع بين المعرفة وتكوين الرأي (عن الأشياء] ضمن علاقة سليمة. ويفعل الأدب هذا - كما تذهب المحاجّة - من خلال تشجيع التفكير في التعقيدات من دون الإسراع في الحكم [عليها]، وإغراء العقل للمشاركة في القضايا الأخلاقية، وحثّ القراء على تفحص التصرف (بما فيه تصرفهم) شأنهم في ذلك شأن دخيل أو قارئ روايات. إنّه يعلي من شأن التجرد، ويعلم الحساسية والتمييز الدقيق، وينتج التماهي مع الرجال والنساء الذين لهم شروط أخرى، وبالتالي تعزيز المشاركة الوجدانية. أكّد مثّقفٌ في ١٨٦٠ أنّه:

> **من خلال محاورة أفكار أولئك الذين هم القادة الفكريون للجنس البشري ومن خلال كلماتهم، يحدث أن يخفق قلبنا بتناغم مع شعور الإنسانية العالمية. نكتشف أن لا تباينات الطبقة أو الحزب أو العقيدة يمكنها أن تدمر قوة العبقرية في أن تأخذ بمجامع القلوب وأن تعلم، وأنّه فوق الضباب والاضطراب، وفوق ضجيج حياة الإنسان الدنيا وضوضائها في المبالاة والشغل والمساجلة، ثّمة منطقة مطمئنة متألقة للحقيقة حيث يمكن للجميع أن يلتقوا ويطنبوا في الكلان معًا.**

ومما لا يدعو إلى الدهشة أنّ المناقشات النظرية الحديثة كانت تنزع إلى انتقاد هذا المفهوم للأدب، وتركّزت قبل كل شيء على التعمية التي تسعى وراء إلهاء العمال عن بؤس وضعهم من خلال تقديمها لهم حق الدخول إلى هذه «المنطقة الأسمى»؛ إذ ترمي للعمال ببعض الروايات لمنعهم من تشييد بعض المتاريس، على حدّ تعبير **تيري إيغلتون**. ولكن حينما نستكشف الادعاءات بخصوص ما يقوم به الأدب، وكيف يشتغل بوصفه ممارسة اجتماعية، نجد المحاجّات التي يكون التوفيق فيما بينها غاية في الصعوبة.

لقد خوّل الأدب بوظائف متناقضة بكل ما في الكلمة من معنى. هل الأدب أداة أيديولوجية: نسق من القصص يغري القراء التسليم بالتنظيمات الهرمية للمجتمع؟ إذا كانت القصص تسلم جدلاً أنّه ينبغي للنساء أن يجدن سعادتهن - إن كان ثمة سعادة - في الزواج؛ وإذا سلمت بالتقسيمات الطبقية بوصفها تقسيمات طبيعية واستكشفت كيف أنّ الخادمة العفيفة قد تتزوج لورداً، فإنها تعمل على جعل التنظيمات التاريخية العرضية شرعيةً. أو هل الأدب هو المكان الذي تبرز فيها الأيويولوجيا وتتكشّف بوصفها شيئًا يمكن مساءلته؟ فالأدب يمثّل، مثلاً، بطريقة مؤثرة وكثيفة على نحو كامن، السلسلة الضيقة للخيارات المعروضة على المرأة تاريخيًا، ويجعله هذا الأمر بيّنًا، يثير إمكانية **عدم** التسليم بها جدلاً. إنّ كلا الادعاءين معقولين بكل معنى الكلمة: إنّ الأدب وسيلة الأيديولوجيا، وإنّ الأدب أداة لنقضها. نجد هنا مرة أخرى الذبذبة المعقدة بين «خصائص» الأدب الممكنة وبين الاهتمام الذي يبرز هذه الخصائص.

نقابل أيضًا ادعاءات متناقضة بخصوص علاقة الأدب بالفعل [الاجتماعي]. فقد دافع المنظرون عن أنّ الأدب يشجع القراءة الانفرادية والتأمل بوصفهما سبيلاً للانخراط في العالم وبالتالي يجابه النشاطات السياسية والاجتماعية التي قد تنتج التغيير. فالأدب في أحسن الأحوال، يشجع على الانعزال وإدراك التعقيد،

ويشجع في أسوء الأحوال على السلبية وقبول ما هو قائم. ولكن من جهة أخرى، عُدّ الأدب تاريخيًا بكونه خطراً: فهو يعزز مساءلة السلطة والتنظيمات الاجتماعية. فقد فرض **أفلاطون** حظراً على الشعراء في جمهوريته المثالية لأنهم لا يجلبون إلاّ الأذى، وقد عزي إلى الروايات طويلاً أنها تجعل الناس مستاءين من الحياة التي توارثوها وتواقين لشيء ما جديد؛ سواء أكانت الحياة في المدن الكبيرة، أو في القصة البطولية أو الثورة. ومن خلال تعزيز التماهي عبر تقسيمات الطبقة، والجنس، والعرق، والقومية، والسن، قد تعزز الكتب «المشاركة الوجدانية» التي تثبط الصراع؛ ولكنها قد تحدث إحساسًا قويًا بالظلم، الذي من الصراعات الآخذة في التقدم أمراً ممكنًا. وقد عزي تاريخيًا للأدب إحداث التغيير: فـ **كوخ العم توم** لـ **هاريت بيتشر ستو**، الرواية الأكثر رواجًا في وقتها، ساعدت على خلق اشمئزاز تجاه العبودية الأمر الذي جعل الحرب الأهلية الأمريكية ممكنة.

أعود في الفصل السابع إلى مشكلة التماهي وتأثيراته: ما الدور الذي يلعبه التماهي مع الرواة والشخصيات الأدبية؟ في الوقت الراهن ينبغي أن نلاحظ قبل كل شيء تعقد الأدب وتشعبه بوصفه مؤسسة وممارسة اجتماعيتين. وما لدينا هنا هو، في آخر الأمر، مؤسسة تستند إلى إمكانية قول أيّ شيء يمكنك تخيله. هذه قضية مركزية فيما يتعلق بسؤال ما الأدب: ذلك أنّ أيّ معتقد أو اعتقاد، أو قيمة، يمكن لعملٍ أدبي أن يهزأ به، أن يحاكيه على سبيل السخرية، وأن يصور قصصًا معينة متباينة وصارخة. فمن روايات **الم ركيز دو ساد** التي سعت إلى استنباط ما قد يحدث في عالمٍ حيث تبع الفعل طبيعةً تعدّ على أنّها شهوة حرّة، إلى رواية **آيات شيطانية** لـ **سلمان رشدي** التي أدّت إلى هجوم عنيف [عليها] لاستخدامها أسماء وبواعث مقدسة في سياق هجاء ومحاكاة ساخرة، كان الأدب إمكانية تجاوز قصصية لما كتب وفكر به قبلاً. ذلك أنّ أيّ شيء يبدو مفهومًا، استطاع الأدب أن يجعله كلامًا فارغًا، أن يمضي إلى أبعد منه، وأن يحوله بطريقة أثارت قضية شرعيته وملاءمته.

لقد كان الأدب نشاط النخبة المثقفة، وقد كان ما يدعى أحيانًا بـ «الرأسمال الثقافي»: فالدراسة بخصوص الأدب تمنحك رهانًا في ثقافة قد تفكّ الرهن بطرق متنوعة، وتساعدك على التلاؤم مع الناس الذين ينتمون إلى مكانة اجتماعية أعلى. ولكن لا يمكن تحويل الأدب إلى هذه الوظيفة الاجتماعية المقاومة للتغيير: نادراً ما يكون الأدب الممون «للقيم الأسرية» إلاّ أنّه يجعل أساليب الجريمة كافة مغرية، بدءاً من تمرد الشيطان ضد الربّ في **الفردوس المفقود** لـ **ميلتون** إلى جريمة قتل **راسكولنيكوف** للمرأة العجوز في رواية **الجريمة والعقاب** لـ **دستويفسكي**. فهو يشجع مقاومة القيم الرأسمالية، ومقاومة الإجراءات العملية للكسب والإنفاق. الأدب ضوضاء الثقافة ومعطياتها أيضاً. إنّه قوة أنتروبية * ورأسمال ثقافي أيضاً. إنّه كتابةٌ تستدعي [فعل] القراءة وتنخرط بالقراء في مشاكل المعنى.

مفارقة الثقافة

الأدب مؤسسة مفارقة ذلك أنّ إبداع الأدب هو كتابة وفق صيغ ثابتة قائمة – أن تنتج شيئًا يشبه السونتية أو يتّبع أعراف الراوية – إلاّ أنّه هزءٌ بهذه الأعراف أيضاً، ومضيّ إلى ما ورائها. والأدب مؤسسة تحيا على إماطة اللثام عن حدوده الخاصة ونقدها، من خلال سبر ما الذي سيحدث إذا كتب المرء بطريقة مختلفة. لذا فإنّ الأدب هو تسمية للعرفي بكل ما في الكلمة من معنى – moon يتساجع مع june و swoon، والعذارى شقراوات والفرسان جسورين – وهو تسمية للتمزيقي تماماً، حيث ينبغي على القرّاء الصراع لخلق أي معنى بأية حال. كما هو حال هذه الجملة من رواية **يقظة فينيغان** لـ **جمس جويس**: 'Eins within a space and a weary-wide space it was er wohned a Mookse'.

يُطرح سؤال «مالأدب؟»، كما اقترحت سابقًا، ليس لأنّ الناس قلقون أنهم قد يحملوا روايةً على محمل تاريخٍ أو أن يحسبوا رسالة في كعكة الحظ المحلاة

---

* الأنتروبيا: عامل رياضيّ يعتبر مقياس للطاقة غير المستفادة في نظام ديناميّ حراريّ.

قـصيدةً بل لأن النقاد والمنظرين يتأملون، من خلال زعمهم ما الأدب، أنّ يعززوا ما يعدونه أكثر المناهج النقدية وثاقة صلة، وأن يرفضوا المناهج التي تتجاهل أكثر مـظـاهـر الأدب أسـاسـيةً وخـصـوصـيةً. وفي سياق النظرية الحديثة، فإنّ سؤال «ما الأدب؟» له أهميته لأن النظرية ألقت الضوء على «أدبية» النصوص في أنواع [الكتابة] كافة. أن نتأمل «الأدبية» هو أن نضع أمام أعيننا، بوصفها موارد لتحليل هذه الخطابات؛ ممارسات القراءة التي يثيرها الأدب: تعليق المطالبة بالوضوح المباشر، التّفكّر في تضمينات معاني التعبيرات، والاهتمام بالكيفية التي يكوّن بها المعنى، والكيفية التي تتحقق بها اللذة.

٣
الأدب والدراسات الثقافية

يكتب أساتذة الفرنسية كتبًا عن السجائر أو عن هاجس الأمريكيين بالسّمنة؛ ويحلل الباحثون المتخصصون بأدب شكسبير الثنائية الجنسية، ويشتغل الخبراء في الواقعية على القتلة الذين يتبعون نمطًا تسلسليًا في ارتكاب الجرائم. فما الذي يجري؟

إن ما يحدث هنا هو «الدراسات الثقافية»؛ وهي نشاط رئيسي في العلوم الإنسانية في التسعينات. ربما انصرف بعض الأساتذة عن **ميلتون** إلى **مادونا**، وتحولوا عن [دراسة] **شكسبير** إلى الدراما التلفزيونية، إنهم يهجرون دراسة الأدب برمته. فكيف يرتبط هذا مع النظرية الأدبية؟

لقد أغنت النظرية على نحو كبير دراسة الأعمال الأدبية وأنعشتها، ولكن كما أشرت في الفصل الأول، ليست النظرية نظرية **الأدب**. فإذا كان ينبغي لك القول أيّة «نظرية» هي نظرية الـ [. . .]، سكيون الجواب شيئًا مَا كـ «الممارسات الدالة»؛ إنتاج التجربة وتمثيلها، وتكوين الذوات الإنسانية؛ بإيجاز، شيء ما كالثقافة بالمعنى الواسع للكلمة. وما يستوقف النّظر حقًا، أنّ حقل الدراسات الثقافية، تبعًا لتطوره، يقوم على فروع معرفية متداخلة interdisciplinary على نحو مربك وصعب التحديد شأنه شأن «النظرية» ذاتها. وبمقدور المرء القول أنهما يمضيان جنبًا إلى جنب: فـ «النظرية» هي النظرية والدراسات الثقافية هي الممارسة. **إنّ الدراسات الثقافية هي الممارسة التي تكون ما نطلق عليه اسم «النظرية» نظريةً**

لها . يتذمّر بعض الممارسون [في مجال] الدراسات الثقافية من «نظرية بالغة»، بيد أنّ هذا يشير إلى رغبة مفهومة وذلك كي لا تلقى على عاتقهم مسؤولية متن النظرية المخيف واللا نهائي . والحق، أنّ العمل [في مجال] الدراسات الثقافية يستند عميقًا إلى المساجلات النظرية حول المعنى، والهوية، والتمثيل، والفاعلية ugency؛ الأمر الذي أتناوله في هذا الكتاب.

ولكن ما العلاقة بين الدراسات النظرية والدراسات الثقافية؟ إنّ مشروع الدراسات الثقافية، بمفهومها العريض، هو [سعي] لفهم اشتغال الثقافة لا سيما في العالم الحديث: كيف تشتغل المنتجات الثقافية، كيف تتكون الهويات وتنتظم - سواء أكانت هوية الأفراد أم المجموعات - في عالم الجماعات البشرية المتشعبة الممتزجة، وفي عالم سلطة الدولة، وصناعات وسائل الإعلام، والشركات المتعددة الجنسيات. إذن، تتضمن الدراسات الثقافية من حيث المبدأ، الدراسات النظرية وتكتنفها، حيث تدرس الأدب بوصفه ممارسة ثقافية. ولكن أيّ ضرب من التضمن؟ ثمة محاجّات كثيرة في هذه النقطة. هل الدراسات الثقافية واسعة بحيث تكسب الدراسات النظرية قوةً وتبصّرًا جديدين داخلها؟ أم، هل ستستوعب الدراسات الثقافية الدراسات النظرية وتقوّض الأدب؟ وكيما ندرك المشكلة نحتاج إلى [فهم] خلفية تطور الدراسات الثقافية.

ظهور الدراسات الثقافية

ثمة أصل مزدوج للدراسات الثقافية الحديثة. فقد جاءت أولاً من بنيوية الستينيات (أنظر الملحق)، التي تناولت الثقافة (بما فيها الأدب) بوصفها سلسلة من الممارسات ينبغي وصف قواعدها وأعرافها. ويضطلع واحد من مؤلفات الدراسات الثقافية الباكرة، **أسطوريات** (١٩٥٧) للمنظر الفرنسي **رولان بارت**، يضطلع بقراءات موجزة لدائرة من النشاطات الثقافية، بدءًا من المصارعة الاحترافية والإعلان عن السيارات ومواد التنظيف، إلى الأشياء الثقافية الأسطورية كالخمرة

الفرنسية ودماغ **آينشتاين**. لقد خصّ **بارت** باهتمامه نزع التّعمية عمّا يتبدّى في الثقافة طبيعيًا، من خلال إظهار كيف أنّها تستند إلى الأبنية التاريخية المشروطة. وفي تحليله للممارسات الثقافية، يحدّد **بارت** الأعراف التحتية وتضميناتها الاجتماعية. فإذا قارنت بين المصارعة الاحترافيّة والملاكمة، مثلاً، بمقدورك رؤية أن ثمة أعراف متباينة: يتصرّف الملاكمون على نحو رواقيّ عندما يتبادلون اللكمات، في حين أنّ المصارعين يتلوّون ألمًا ويمثلون أدوارًا نمطيّة على نحو مبهرج. كما أنّ قواعد المبارزة في الملاكمة خارجية على المباراة، من حيث أنّ هذه القواعد تعيّن حدودًا ينبغي أن لا تُتجاوز، على حين أنّ القواعد في المصارعة تكون إلى حد بعيد من **داخل** المباراة، بوصفها أعرافًا تزيد من نطاق المعنى الذي يمكن إنتاجه: توجد القواعد كيما تنتهك على نحو سافر تمامًا، وبذلك قد يكشف «الفتى السيّئ» أو النذل عن نفسه على نحو دراماتيكي بوصفه شريرًا وغير عادل ويستفز الجمهور إلى غضب انتقامي. إذن، توفر المصارعة مطالب الوضوح الأخلاقي، بما أنّ الخير والشر يقفان بوضوحٍ على طرفي نقيض. وفي استقصائه للممارسات الثقافية ابتداءً من الأدب الرفيع إلى الموضة والطعام، يشجّع مثال **بارت** على قراءة ظلال معاني الصور الثقافية وعلى تحليل الوظيفة الاجتماعية للأبنية الغريبة للثقافة.

أما مصدر الدراسات الثقافية المعاصرة الآخر، فهو النظرية الأدبية الماركسية في بريطانيا. فقد سعى مؤلّف **رايموند وليامز (الثقافة والمجتمع، ١٩٥٨)** ومؤلّف مؤسّس مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة، **ريتشارد هاغارت (استخدامات معرفة القراءة والكتابة، ١٩٥٧)** سعيا إلي استعادة ثقافة الطبقة العاملة الشعبية popular culture واستكشافها والتي أُغفلت لّما عدّت الثقافة أدبًا رفيعًا. وتلاقى هذا المشروع في استعادة الأصوات المهملة، وفي النهوض بالتاريخ من الأدنى، تلاقى مع تنظير آخر للثقافة - من لدن النظرية الماركسية الأوربية - حيث حلّل الثقافة الجماهيرية mass cultre (كنقيض لـ «الثقافة الشعبية») بوصفها تكوينًا أيديولوجيًا جائرًا بما أنّ المعاني تعمل على أن تموضع القرّاء أو المشاهدين

بوصفهم مستهلكين وأن تبرّر أعمال دولة القوة. وقد كان التفاعل بين هذين التحليلين للثقافة - الثقافة بكونها تعبيراً **عن** الناس والثقافة بكونها فرضًا **على** الناس - تفاعلاً حاسمًا في تطور الدراسات الثقافية، أولاً في بريطانيا ومن ثمّ في أمكنة أخرى.

توتّرات

إنّ ما يقود الدراسات الثقافية في هذا التقليد هو التوتّر [القائم] بين الرغبة في استعادة الثقافة الشعبية بوصفها تعبيراً عن الناس أو الرغبة في التعبير عن ثقافة المجموعات المهمشة، وبين دراسة الثقافة الجماهيرية بوصفها فرضًا أيديولوجيًا، وتكوينًا أيديولوجيًا جائراً. فمن جانب، [يكمن] غرض دراسة الثقافة الشعبية في ملامسة ما هو مهمّ لحيوات الناس العاديين - ثقافتهم - كنقيض لثقافة محبّي الجمال والأساتذة. ومن جانب آخر، ثمة دافع قوي لتبيان الكيفية التي تشكّل بها القوى الثقافية الناس وكيفية تأثيرها فيهم. إلى أيّ مدى تُبنى ممارسات الناس كذوات من قبل الأشكال الثقافية التي «تساءلـ»ـهم أو تخاطبهم بوصفهم ناسًا برغبات وقيم محددة؟ يأتي مفهوم **المساءلة*** من عند المنظر الماركسي الفرنسي **لويس ألتوسير**، فالإعلانات - مثلاً - تخاطبك بوصفك ضربًا محدداً من الذّات (مستهلك يقدّر نوعيات معينة)، وعبر زخّ هذه الصفة فيك مرةً بعد أخرى، يحدث أن تشغل مثل ذاك الموقع. وتتساءل الدراسات الثقافية عن مدى تأثير الأشكال الثقافية فينا وعن مدى قدرتنا على استخدامها لأغراض أخرى وبأية طرقٍ نستخدمها؛ أي الفاعلية كما تسمّى. (فسؤال «الفاعلية» إذا استعملنا اختزال النظرية المتداولة، هو سؤال عن

* interpellation: ومعنى المصطلح أن كل أيديولوجية «تسائل» أو تستدعي كل فرد لمساءلته أو لمحاسبته، والفرد الذي يستدعي من خلال اندماجه في العمل الأدبي مثلاً، قد يواجه مذهبًا أيديولوجيًا مختلفًا يساعده على إدراك حقيقته. «المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، المعجم ص٤٦.

مدى كوننا دوات مسؤولين عن افعالنا وعن المدى الذي توجه فيه قسريا اختياراتنا الواضحة، من قبل القوى التي لا سيطرة لنا عليها).

تكمن الدراسات الثقافية في التوتر [القائم] بين رغبة المحلّل، من جانب، في تحليل الثقافة بكونها نسقًا من الشفرات والممارسات التي تبعد الناس عن مصالحهم وتخلق لديهم رغبات في أن يملكوا، وبين ابتغاء المحلّل، من جانب اخر، أن يجد في الثقافة الشعبية تعبيراً للقيمة جديراً بالتصديق. وأحد الحلول هو إظهار أنّ الناس قادرون على استخدام الموادّ الثقافية التي تكرههم على قبولها الرأسمالية وصناعاتها في وسائل الإعلام، ليكونوا ثقافة خاصة بهم. فالثقافة الشعبية مكوّنة من الثقافة الجماهيرية. والثقافة الشعبية مكوّنة من الموارد الثقافية المضادّة لها وبالتالي هي ثقافة صراع، ثقافة تكمن إبداعيّتها في استخدام منتجات الثقافة الجماهيرية.

وقد تساوق العمل في الدراسات الثقافية بصفة خاصّة مع الطابع المشكل للهوية ومع الطرق المتعددة التي تتشكّل بها الهويات وتُختبر وتُتوارث وبناءً عليه، ثّمة أهمية بصورة خاصة لدراسة الثقافات غير المستقرة والهويات الثقافية التي تنشأ للمجموعات - الأقليات العرقية، المهاجرين، والنساء - التي قد تجد مشقة في التماهي مع الثقافة الأوسع التي وجدوا أنفسهم فيها؛ ثقافة هي ذاتها تكوين اجتماعي متحول.

والآن، فإنّ العلاقة بين الدراسات الثقافية والدراسات الأدبية هي مشكلة معقدة. فالدراسات الثقافية تشمل نظريًّا كل شيء: **شكسبير** وموسيقى الراب، الثقافة الراقية والهابطة، ثقافة الماضي وثقافة الحاضر. ولكن، بما أنّ المعنى يستند إلى الاختلاف، يقوم الناس بالدراسات الثقافية عمليًّا **بوصفها تقف قبالة** شيء آخر. فما الذي تقف قبالته؟ طالما أنّ الدراسات الثقافية نشأت عن الدراسات الأدبية، كثيراً ما يكون الجواب: «تقف قبالة الدراسات الأدبية، كما هو متعارف عليه»، فقد كانت المهمة تأويل الأعمال الأدبية على أنهّا إنجازات مؤلّفيها، وكان

التبرير الأساسي لدراسة الأدب هو القيمة الاستثنائية للأعمال العظيمة: تعقيدها، وجمالها، وتبصّرها، وعالميتها، وفوائدها المحتملة للقارئ.

إلاّ أنّ الدراسات الأدبية ذاتها لم تتوحّد حول مفهوم واحد بخصوص ما كانت تقوم به، [سواء أكان] متعارف عليه أم بطريقة أخرى؛ ومنذ انبثاق النظرية، فقد كانت الدراسات الأدبية بصورة خاصّة مبحثًا علميًّا مثيراً للنزاع ومحلّ نزاع، حيث تتساجل جميع أنواع المشاريع التي تعالج الأعمال الأدبية وغير الأدبية، من أجل لفت الأنظار.

إذن، ليس ثمة حاجة من حيث المبدأ، لنزاع بين الدراسات الأدبية والثقافية. فالدراسات الأدبية ليست مخولّة بمفهوم عن الموضوع الأدبي يجب على الدراسات الثقافية أن تنكره. كما أنّ الدراسات الثقافية نشأت بوصفها تطبيقًا لتقنيات تحليل الأدب على موادٍّ ثقافية أخرى. فهي تعالج نتاجات صنعية ثقافية بكونها «نصوصاً» ينبغي قراءتها بدلاً من كونها أشياء توجد لمجرّد أن تؤخذ بعين الاعتبار. وبالعكس، قد تكسب الدراسات الأدبية حينما يتم دراسة الأدب على أنّه ممارسة ثقافية محددة [وكذلك الأمر] حينما تُدرس الأعمال التي ترتبط مع الخطابات الأخرى. لقد كان أثر النظرية توسيع نطاق الأسئلة التي يمكن للأعمال الأدبية الإجابة عليها وكذلك إثارة الاهتمام بالطرق المختلفة التي تقاوم بها أفكار عصرها أو تعقدها. ويمكن للدراسات الثقافية مبدئيًا بإصرارها على دراسة الأدب بكونه ممارسةً لها دلالةٍ من ضمن ممارسات أخرى، وبإصرارها على تفحّص الأدوار الثقافية التي أنيطت بالأدب، يمكنها أن تقوّي دراسة الأدب بوصفه ظاهرة تناصيّة معقدة.

ويمكن جمع المحاجّات بخصوص العلاقة بين الدراسات الأدبية والثقافية في مبحثين عريضين: ١- ما يدعى بـ «الأدب المعتمد»: الأعمال التي تدرس بانتظام في المدارس والجامعات وتعدّ على أنّها تشكّل «إرثنا الأدبي». ٢- المناهج الملائمة لتحليل الأشياء الثقافية.

١- الأدب المعتمد

ما الذي سيصير إليه الأدب المعتمد إذا استوعبت الدراسات الثقافية الدراسات الأدبية؟ هل حلّت الدراما التلفزيونية محلّ **شكسبير**. والحالة هذه، هل الدراسات الثقافية هي الملومة؟ هل ستقضي الدراسات الثقافية على الأدب من خلال تشجيع دراسة الأفلام السينمائية، والتلفزيون، والأشكال الثقافية الشعبية الأخرى بدلاً من دراسة كلا سيكيات الأدب العالمي؟

وقد وجّهت التهمة ذاتها ضد النظرية حينما شجعت قراءة النصوص الفلسفية والتحليل النفسية إلى جانب الأعمال الأدبية: لقد صرفت الطلاب عن دراسة الكلاسيكيات. بيد أنّ النظرية أنعشت الأدب المعتمد المتعارف عليه، إذ فتحت الباب أمام المزيد من الطرق لقراءة «الأعمال العظيمة» في الأدب الأمريكي والإنكليزي. حيث لم يكتب عن **شكسبير** بهذا القدر أبداً؛ فقد تمّ تناوله من الزوايا الممكنة كافة، وتمّ تأويله في معجمية النقد النسائي والماركسية والتحليل النفسي والتاريخية والتفكيكية. كما أنّ النظرية حولت **وردزورث** من شاعر الطبيعة إلى شخصية بارزة رئيسية للحداثة. وما **لقي** الإهمال هي الأعمال «الثانوية» التي كانت تدرس بانتظام حينما كانت الدراسة الأدبية تنظّم لـ «معالجة» الحقب التاريخية والأنواع الأدبية. وفي الوقت تُقرأ فيه [أعمال] **شكسبير** على نحو واسع وتُفسّر بإسهاب أكثر من أيّ وقت مضى، نادراً ما تُقرأ في الوقت الحاضر [أعمال] **مارلو**، **بومانت**، **فلتشر**، **دكر**، **هيوود**، وبن **جونسون**؛ أولئك الكتّاب المسرحيين في العصر الأليزابيثي وعصر جيمس الأول، الذين درجوا على أن يحيطوا بـ **شكسبير**.

فهل سيكون للدراسات الثقافية التأثير ذاته، حيث ستوفّر لعدد قليل من الأعمال الأدبية سياقات جديدة وتوسّع نطاق القضايا لتتناولها، وستصرف الطلاب عن [دراسة] الأعمال الأخرى؟ لقد ترافق تطور الدراسات الثقافية حتى الآن مع

اتّساع الأدب المعتمد (مع أنّها لم تكن مسببًا له). ويتضمن الأدب الذي يُدرّس في الوقت الراهن، كتاباتَ النساء وأعضاء مجموعات أخرى مهمشة تاريخيّـاً. وسواء أضيفت إلى المقررات التعليمية التقليدية أو تمّ دراستها كتقليد أدبي منفصل، كثيراً ما تُدرّس هذه الأعمال («الأدب الآسيوي - الأمريكي»، و«الأدب ما بعد الكولونيالي في الإنكليزية») بوصفها تمثيلات للتجربة ومن ثمّ ثقافة الناس الذين تكون بصددهم (في الولايات المتحدة، ثقافة الأفريقيين - الأمريكيين، والآسيويين - الأمريكيين، وسكان أمريكا الأصليين، ولاتينيّي أمريكا، إضافة إلى النساء). ومع ذلك، فإنّ هذه الكتابات تبرز الأسئلة المتعلقة بالمدى الذي يكوّن فيه الأدب الثقافة التي يقال عنها أنها تمثله أو تعبر عنه. فهل الثقافة **ثمرة** التمثيلات بدلاً من أنّها مصدرها أو مسبّبها؟

لقد كان من شأن الانتشار الواسع لدراسة الكتابات المهملة في السابق، أن يعزّز نقاشات حادّة في وسائل الإعلام. هل المقاييس الأدبية الموحّدة معرّضة للشبهة؟ وهل تمّ اختيار الأعمال المهملة في السابق من حيث «تفوّقها الأدبي» أو تمّ اختيارها من حيث كونها تمثيلاً ثقافيّـاً؟ وهل القضية «تصويب سياسي»، رغبة في منح الأقلية تمثيلاً عادلاً، بدلاً من كونها معايير أدبية تحدّد [كيفية] اختيار الأعمال الأدبية التي ينبغي دراستها؟

ثمة ثلاثة مسارات استجابة لمثل هذه الأسئلة. أولاً، لم يحدّد «التفوق الأدبي» أبداً ما يتمّ دراسته. إذ لا يختار كل مدرّس ما يعدّه أكثر من عشرة أعمال عظمةً في الأدب العالمي بل يختار، بالأحرى، الأعمال التي تكون ممثّلة لشيء ما: ربما كانت ممثّلة لشكل أدبي أو لحقبة في التاريخ الأدبي (الرواية الإنكليزية، الأدب الأليزابيثي، الشعر الأمريكي المعاصر). ففي داخل سياق تمثيل شيء ما يتمّ اختيار «أفضل» الأعمال: فأنت لا تسقط **سيدني**، **وسبنسر**، **وشكسبير** من مقرّرك التعليمي للعصر الأليزابيثي إذا كنت تعتبرهم أفضل شعراء هذه الفترة، تماماً كما

تـدخل ما تعتبره «أفضل» أعـمال الأدب الآسـيوي - الأمـريـكـي إذا كـان ذلـك ما تدرّسـه. فالأمر الذي تغير هو اهتمام في اختيـار الأعـمال لتمثّل سلسلة من التجارب الثقافية إضافة إلى سلسلة من الأشكال الأدبية.

ثانيًا، لقد تعرّض - مثلاً - تطبيق معيار التفوق الأدبي للشبهة تاريخيّـًا من قبل المعايير غير الأدبية التي تكتنف العرق أو النوع [ذكر / أنثى]، فقد عدّ تجربة صبي في بلوغ سن الرشد (**هاك فين**، مثلاً) تجربة عالمية، على حين أنّ التجربة ذاتها لفتاة (كـ**ـماغي تـالايفر** فـي The Mill on the Floss) عـدّت مـوضـوعـًا لاهـتمام أكثر محدودية.

وأخيـرًا، خضع مـفـهـوم التـفـوق الأدبي ذاته للمساجلة: هل يحتـفظ هذا المفهوم بمصالح وغايات ثقافية معينة وكأنها المقياس الموحّد للتقييم الأدبي؟ [ويبقى] أنّ المساجلة حول ما يعدّ أدبٌ جديرٌ بالدّراسة وكذلك المساجلة بخصوص الكيفية التي قامت بها أفكار التفوق بدور في المؤسسات، هي [ذاتها] جديلة من الدراسات الثقافية الوثيقة الصلة وإلى حدٍّ بعيد بالدراسات الأدبية.

٢- طرائق التحليل

يتعلق المبحث العريض الثاني محلّ النزاع، بطرائق التحليل في الدراسات الأدبية والثقافية. ولّما كانت الدراسات الثقافية شكلاً مفارقًا للدراسات الأدبية، فقد طبقت التحليل الأدبي على الموادّ الثقافية الأخرى. ولكن، إذا ما أضحت الدراسات الثقافية مهيمنة ولم يعد ممارسوها يقبلون عليها من [مجال] الدراسات الأدبية، ألن يغدو تطبيق التحليل الأدبي أقل أهمية؟ تعلن مقدمة كتاب أمريكي مؤثّر، **الدراسات الثقافية**، أنّه «على الرغم أن ليس ثمة حظر على القراءات النصية الدقيقة في الدراسات الثقافية، إلاّ أنّها غير مطلوبة أيضًا». إنّ هذا التأكيد على أنّ القراءات الدقيقة غير محظورة، نادرًا ما يكون مطمئنًا للناقد الأدبي. ففي تحررها

من المبدأ الذي سيطر طويلاً على الدراسات الأدبية - ومفاده أنّ النقطة الأساسية مثار الاهتمام هي التعقيد المميّز للأعمال الفردية - يمكن للدراسات الثقافية أن تغدو بيسرٍ ضرباً من السيوسيولوجيا اللا كمية، حيث تعالج الأعمال بوصفها أمثلةً أو أعراضاً لشيء آخر بدلاً من كونها مثار اهتمام في حدّ ذاتها، وكذلك تنصاع لإغراءات أخرى.

وأول هذه الإغراءات هو طعم «الكلية»؛ الفكرة التي تفيد أن ثمة كلية اجتماعية تكون الأشكال الثقافية تعبيراً أو عَرضاً لها، وبالتالي أن تحلّلها هو أن تربطها بالكلية الاجتماعية التي تنشأ منها هذه الأشكال الثقافية. وتساجل النظرية الحديثة مسألة ما إذا كان ثمة كلية اجتماعية؛ تكوين سياسي اجتماعي، والحالة هذه، كيف تتّصل بها المنتجات الثقافية. بيد أنّ الدراسات الثقافية تنجذب إلى فكرة العلاقة المباشرة، حيث المنتجات الثقافية هي عَرَضٌ لتكوين سياسي اجتماعي تحتي. لقد تضمن، مثلاً، منهاج «الثقافة الشعبية» للجامعة المفتوحة * في بريطانيا، الذي درسه ما يقارب ٥٠٠٠ شخص بين ١٩٨٢و١٩٨٥، تضمن مادّة عن «المسلسلات التلفزيونية البوليسية والقانون والنظام» حيث حللت تطور المسلسلات البوليسية من حيث تغير الوضع السياسي الاجتماعي.

يتركز [مسلسل] 'Dixon of Dock Green' على شخصية أب بطريركية تكون متآلفة على نحو حميمي مع حيّ الطبقة العاملة الذي تحرسه. ومع تعزيز دولة الرفاه في [مرحلة] الازدهار لبداية الستينات، تحولت المشاكل الطبقية إلى هموم اجتماعية: وعلى نحو مماثل لذلك، تظهر مسلسلات جديدة، «سيارات الـ Z»، البوليس وهم يرتدون البزّة النظامية في سيارات الحراسة ويؤدون عملهم

---

* Open University: تجربة بريطانية في التعليم العالي للراشدين تمّ افتتاحه في ١٩٧١ في مدينة Miltomkeynes. ليس ثمة شروط أساسية أكاديميّة للتسجيل في هذه الجامعة، والغرض منها توسيع نطاق الفرص التعليميّة للجميع. ويتم تدريس المنهاج بوسائل متعددّة، بما في ذلك التلفزيون.

كمحترفين ولكن على مسافة معينة من الجماعة التي يخدمونها. وبعد الستينات ثمة أزمة للهيمنة ** في بريطانيا، وتحتاج الدولة، في عجزها عن كسب القبول بها، إلى أن تسلح نفسها ضد مقاومة [الحالة] المعارضة لنقابة العمال، و«الإرهابيين»، والجيش الجمهوري الأيرلندي "IRA". إنّ دولة الهيمنة هذه المعبأة على نحو عدواني تنعكس في أمثلة عن نوع البوليس كـ «السويني»* و «المحترفين» حيث يقاتل رجال الشرطة إجمالاً منظمة إرهابية من خلال مضاهاة عنفها بعنفهم.**

لا شك أنّ هذا [التحليل] مثير للاهتمام وربما كان صحيحًا تمامًا، الأمر الذي يجعله برمّته أكثر إغراءً بوصفه طريقة للتحليل، إلاّ أنّه يتضمن تحولاً من القراءة («القراءة الدقيقة») الواعية لتفاصيل بنية السرد والتي تُعنى بتعقيدات المعنى، إلى تحليل سياسي اجتماعي، حيث تكون مسلسلات عهدٍ معينٍ جميعها لها المعنى ذاته، بوصفها تعبيرات التكوين الاجتماعي. وإذا ما صنفت الدراسات الأدبية ضمن الدراسات الثقافية، فإنّ هذا النوع من «تأويل الأعراض» قد يغدو معياراً؛ وقد تهمل الأشياء الثقافية، بموازاة ممارسات القراءة التي يتطلبها الأدب (تمّ مناقشتها في الفصل الثاني). إنّ تعليق المطالبة بالوضوح المباشر، والاستعداد للعمل على تخوم المعنى، حيث يشرع المرء نفسه [أمام] ما هو غير متوقع؛ المؤثرات المنتجة للّغة والخيال، وكذلك الاهتمام بالكيفية التي ينتج بها المعنى واللذة؛ هي [جميعها] نزعات قيّمة بوجهٍ خاصّ، ليس لقراءة الأدب وحده بل للتفكّر في الظواهر الثقافية الأخرى أيضًا، رغم ذلك، فأنّ الدراسة الأدبية هي التي تجعل من ممارسات القراءة هذه متاحة.

** الهيمنة hegemony: هي تنظيم سيطرة مقبولة من قبل أولئك المهيمن عليهم. إذ لا تحكم المجموعات الحاكمة من خلال القوة المجردة المادية بل من خلال بنية قبول، والثقافة جزء من هذه البنية حيث تضفي صبغة شرعية على التّنظيميات الاجتماعية القائمة. (يعزى المفهوم إلى المنظِّر الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي).

*** The Sweeney: مسلسلة بوليسية بريطانية احتلت المرتبة الأولى في السبعينات.

أهداف

وأخيراً، ثمّة مسألة أهداف الدراسات الأدبية والثقافية. فكثيراً ما يأمل الممارسون في [مجال] الدراسات الثقافية، أنّ الاشتغال على الثقافة القائمة الآن سيكون تدخلاً في الثقافة بدلاً من كونه مجرد وصف لها. وينتهي محرّر كتاب **الدراسات الثقافية** إلى أنّ: «الدراسات الثقافية تعتقد، من هنا، أنّه يفترض بعملها الفكري - وبمقدوره - أن يخلق الاختلاف». وفيما يلي قول غريب، إلاّ أنّه - كما يتراءى لي - قولٌ موحٍ: لا تعتقد الدراسات الثقافية بأنّ عملها الفكري **سيخلق** الاختلاف. سيكون هذا تعجرفاً إن لم نقل سذاجة. إذ تعتقد الدراسات الثقافية بأنّه «يُفترض» بعملها أن يخلق الاختلاف. وهنا تكمن الفكرة.

إنّ أفكار دراسة الثقافة الشعبية وكذلك أفكار جعل عمل المرء تدخلاً سياسيّاً، مرتبطة عن كثب مع بعضها تاريخيّاً. فقد كان لدراسة ثقافة الطبقة العاملة في بريطانيا في الستينات والسبعينات، كان لها مهمة سياسية. وفي بريطانيا حيث بدت الهوية الثقافية القومية مرتبطة مع الآثار الباقية الراقية للثقافة - **شكسبير** وتقاليد الأدب الإنكليزي، مثلاً - كانت واقعة دراسة الثقافة الشعبية هي عينها فعل مقاومة، بطريقة مختلفة عما هي عليه في الولايات المتحدة حيث عيّنت الهوية القومية غالباً **ضدّ** الثقافة الراقية. فـ **هاكلبري فين** لـ **مارك توين**، العمل الأدبي الذي يفعل فعله في تعيين الأمركة شأنه شأن أيّ عمل آخر، تنتهي بـ **هاك فين** وهو يرحل بعجلة صوب «المقاطعات» لأنّ العمة **سالي** تودّ أن تجعله «متحضراً». فهويته تستند إلى الهروب من الثقافة المتحضرة. ومن المتعارف عليه أنّ الأمريكي إنسان في حالة هرب من الثقافة. وحينما تشوّه الدراسات الثقافية سمعة الأدب بوصفه خاصّاً بالنخبة، من الصعوبة بمكان تمييز هذا عن تقليد قومي مديد للبرجوازية المحافظة على القديم. إنّ الإعراض عن الثقافة الراقية، ودراسة الثقافة الشعبية في الولايات المتحدة، ليس ملمح مقاومة سياسيّاً أو راديكالية بقدر ما هي ترجمة

أكاديمية للثقافة الجماهيرية. فالدراسات الثقافية في أمريكا لها روابط قليلة مع الحركات السياسية التي نشّطت الدراسات الثقافية في بريطانيا، ولكن يمكن اعتبارها بوصفها أصلاً واسعة الحيلة وتقوم على فروع معرفية متداخلة، ومع ذلك فهي دراسة أكاديمية للممارسات الثقافية والتمثيل الثقافي. و «يفترض» بالدراسات الثقافية أن تكون راديكالية، وربما كان التعارض بين دراسات ثقافية فعّالة ودراسات أدبية سلبية، تفكيراً مبنيّاً على الرغبة [لا الحقيقة].



" Im sorry sir. but Dostoyevsky is not considered summer reading".

[أنا آسف يا سيدي، ولكن قراءة دستويفسكي لا تُعدّ القراءة الملائمة لفصل الصيف].

تمييزات

إنّ المساجلات بخصوص العلاقة بين الأدب والدراسات الثقافية متخمة بالتذمرات من حكم النخبة والاتهامات بأنّ دراسة الثقافة الشعبية ستفضي إلى موت الأدب. وفي هذه الحيرة بأسرها، يمكن فصل نسقين من الأسئلة. يتعلق أولهما بالأسئلة بخصوص قيمة دراسة هذا النوع من الشيء الثقافي أو ذاك. فدراسة **شكسبير** بدلاً من الدراما التلفزيونية لم تعد قيمة يمكن التسليم بها جدلاً، بل هي قيمة ينبغي مناقشتها: ما الذي يمكن أن تنجزه الأنواع المختلفة من الدراسة، في أسلوب المران الفكري والأخلاقي، مثلاً؟ ليس أمراً يسيراً القيام بمثل هذه المحاجّات: إنّ مثال قادة معسكرات الاعتقال الألمانية، الذين كانوا خبراء في الأدب والفن والموسيقا، صعّب المساعي للادعاءات بتأثيرات نوع معين من الدراسة. ولكن ينبغي مجابهة هذه القضايا مجابه مباشرة.

ويكتنف نسق آخر من الأسئلة المختلفة، يكتنف مناهج دراسة الأشياء الثقافية على اختلاف أنواعها؛ محاسن الطرائق المختلفة في التأويل والتحليل ومساوئها، كتأويل الأشياء الثقافية بوصفها بنى معقدة أو قراءتها بوصفها أعراض الكليات الاجتماعية. ومع أنّ التأويل المقدر [للشيء حق قدره] قد اقترن مع الدراسات الأدبية واقترن تحليل الأعراض مع الدراسات الثقافية، إلاّ أنّ أيّة طريقة بمقدورها أن تكون ملائمة لأي نوع من الأشياء الثقافية. إن القراءة الدقيقة للكتابة غير الأدبية لا تنطوي على تقييم جمالي للشيء، أكثر من كون مسائلة الأسئلة الثقافية للأعمال الأدبية تنطوي على أنّها مجرد وثائق فترة معينة. في الفصل القادم أتتبع إلى مدى أبعد مشكلة التأويل.

٤
اللغة، والمعنى، والتأويل

هل الأدب ضرب خاصّ من اللغة أو استخدام خاصّ لها؟ هل هو اللغة وقد نظّمت بطرق مميّزة، أمّ اللغة وقد أضفي عليها امتيازات خاصّة؟ لقد حاججتُ في الفصل الثاني أن ليس ثمة جدوى لإيثار هذا الخيار أو ذاك: فالأدب ينطوي على خصائص اللغة وعلى ضرب خاصّ من الانتباه لها على حد سواء. وكما تظهر هذه المساجلات، كانت الأسئلة المتعلقة بطبيعة اللغة وأدوراها وكيفية تحليلها، أسئلة مركزية للنظرية. ويمكن التركيز على بعض المسائل الرئيسية من خلال [تناول] مشكلة المعنى. فما الذي يكتنف التفكير بخصوص المعنى؟

المعنى في الأدب

لنتناول بيتي الشعر اللذين تعاملنا معهما قبل الآن بوصفهما أدبًا؛ قصيدة ذات بيتين لـ **روبرت فروست**:

THE SECRET SITS

We dance round in a ring and suppose,

But the Secret sits in the middle and knows

ما «المعنى» هنا؟ في الواقع، ثمة اختلاف بين السؤال عن معنى نصٍّ (القصيدة ككل) وعن معنى كلمةٍ. إذ يمكننا القول إنّ dance [يرقص] تعني «أداء

سلسلة من الحركات الإيقاعيّة النمطيّة»، ولكن ما الذي يعنيه هذا النص؟ قد تقول إنّ النص يفيد [معنى] عبث الأفعال البشريّة: فنحن نلفّ وندور؛ وليس بوسعنا إلاّ الظّنّ Supposing فحسب. وفضلاً عن ذلك، مع سجعه ومع ذاك الشعور بمعرفته بما يقوم به، ينخرط هذا النص بالقارئ في سيرورة إرباك وحيرة بشأن الرقص والظّنّ. إنّ ذاك التأثير؛ السيرورة التي يمكن للنص إثارتها، هو جزء من معنى النص. إذن، لدينا معنى كلمةٍ ومعنى نصٍّ أو ما يثيره هذا النص؛ وثّمة فيما بينهما ما يمكننا أن ندعوه بـ معنى منطوقٍ ما: معنى فعل نطق هذه الكلمات في ظروف معينة. ما الفعل الذي يؤديّه هذا المنطوق: هل هو **تحذير** مثلاً، أو **اعتراف**، **تفجّع** أو **تفاخر**؟ من هم الـ "We" هنا وما الذي يعينه dancing في هذا المنطوق؟

إذن، لا يمكننا التساؤل بخصوص «المعنى» وحده. ذلك أن ثّمة ثلاثة أبعاد للمعنى أو ثلاثة مستويات لها على أقلّ تقدير: معنى كلمة، ومنطوقٍ، ونصٍّ. فالمعاني المحتملة للكلمات تساهم في معنى منطوقٍ وهو فعلٌ يقوم به متحدّث. (وتنشأ معاني الكلمات، بدورها، من الأشياء التي قد تقوم بها في المنطوقات.) وأخيراً، إنّ النّصّ - الذي يمثّل هنا متحدّثًا مجهولاً يقوم بهذا النطق المبهم - شيءٌ بناه مؤلّف، ومعناه ليس افتراض بل هو ما **يقوم** به، أو إمكانيّته ليؤثّر في القراء.

لدينا ضروب مختلفة من المعنى، ولكن يمكننا القول بوجه عام أنّ المعنى يستند إلى الاختلاف. إذ لا نعرف ما الذي يشير إليه we في هذا النص؛ فكل ما نعرفه أنّه مغاير لـ I، أو he, she, it, you, they. فـ we مجموعة معينة غير محددة تشتمل على أيّ متحدّث نعدّه متضمّناً [في النص]. فهل يشتمل we على القارئ أو لا يشتمل عليه؟ هل we كل شخص ما عدا الـ Secret، أم هو مجموعة خاصّة؟ إنّ مثل هذه الأسئلة التي لا تكون الإجابة عليه أمراً يسيراً، تثار في أيّ مسعى لتأويل القصيدة. وما لدينا هي التناقضات والاختلافات.

ويمكننا قول الشيء نفسه عن dance و suppose. فما تعنيه dance هنا يستند إلى ما نغايره بها («الرقص في حلقة» بوصفه نقيضاً لـ «المضيّ على نحو مستقيم» أو

بوصفه نقيضًا لـ «تلبّث بالمكان»)؛ و suppose بوصفه نقيضًا لـ know . إنّ التفكير بمعنى هذه القصيدة هو مسألة اشتغال مع المتناقضات والاختلافات، وإضفاء مضمون عليها، والاستدلال منها.

نظرية سوسير عن اللغة

إنّ لغةً ما هي **نظام** من الاختلافات. هكذا يعلن **فرديناند دو سوسير**؛ اللغويّ السويسري في بدايات القرن العشرين، الذي كان عمله حاسمًا للنظرية المعاصرة. فما يجعل كل عنصر من عناصر لغةٍ على ما هو عليه، وما يمنحه هويّته، هي [الخصائص] المضادّة بينه وبين العناصر الأُخرى داخل نظام اللغة. ويعرض **سوسير** مقارنةً: إنّ قطارًا - وليكن القطار السريع الذي ينطلق في الساعة ٨,٣٠ ق. ظ. من لندن إلى أكسفورد - يستند في هويّته إلى نظام القطارات كما هو مبيّن في الجدول الزمني [لانطلاقها]. لذا فإن قطار الـ ٨,٣٠ ق. ظ لندن - أكسفورد مميّز عن قطار الـ ٩,٣٠ لندن - كامبردج وعن قطار الـ ٨,٤٥ أكسفورد الداخليّ. وما ينبغي أخذه في الحسبان ليس أيّ من السمات المادية لقطار معين: المحرّك، والعربات، والطريق الصحيح، ومجموعة العاملين، وهكذا ربما تفاوت كل ما تقدم، بحسب [تفاوت] أوقات الانطلاق والوصول؛ وقد يتأخر القطار في الانطلاق وفي الوصول. إنّ ما يمنح القطار هويّته هو مكانه في نظام القطارات: فهو هذا القطار [بعينه] بوصفه **يقف قبالة** القطارات الأخرى. وكما يقول **سوسير** عن العلاقة اللغوية: «فإنّ أكثر ميزاتها دقّةً هي أن تكون ما لا تكون عليه [العلامات] الأخرى.» وعلى نحو مشابه، قد يكتب الحرف b بطرق مختلفة عدة (تفكّر في خطّ الناس المتباين)، ما دام لا يتمّ الخلط بينه والحروف الأخرى كـ I, K, و d. والأمر الحاسم ليس شكل معين أو محتوى، بل الاختلافات التي تمكّنه من أن يدلّ على [. . .].

وفي رأي **سوسير**، اللغة نظام من العلامات، والواقعة الرئيسية هي ما يدعوها **سوسير** بالطبيعة التوقيفيّة للعلامة اللغوية. ويعني هذا شيئين اثنين. أولاً، العلامة (كلمة، مثلاً) جمعٌ بين شكل («الدال») ومعنى («المدلول»)، ولا تستند العلاقة القائمة بين الشكل والمعنى إلى التّشابه الطبيعي، بل تستند إلى العرف. فما أنا أجلس عليه يدعى بـ **كرسي**، إلاّ أنّه ربما يدعى بشيءٍ آخر [مختلف] تمامًا؛ **واب** wab أو **بانس** punce مثلا. وأن يكون هذا بدلاً من ذاك فهذا عرف في اللغة الإنكليزية أو قاعدة فيها؛ وسيكون له في اللغات الأخرى أسماء مختلفة تمامًا. أمّا الحالات التي تكون استثناءات فهي الكلمات التي تحاكي أصواتها أصواتًا غير لغوية [المحاكاة الصوتية] حيث يبدو أنّ الصوت يحاكي ما يمثّله كـ bow - wow أو buzz [نباح الكلب، أزيز]. غير أنّ هذا الأمر يختلف من لغة إلى أخرى: فنباح الكلب في اللغة الفرنسية هو: oua - oua ويئزّ هو bourdonner.

بل أنّ الأكثر أهمية لـ **سوسير** والنظرية الحديثة، هو المظهر الثاني للطبيعة التوقيفيّة للعلامة: فالدال (الشكل) و المدلول (المعنى) هما في حدّ ذاتهما تقسيمان عرفيان لمستوى الصوت ومستوى التفكير على التّوالي. واللغة تفصل فيما بين مستوى الصوت ومستوى التفكير على نحو متباين. فاللغة الإنكليزية تميّز chair, cheer و char على مستوى الصوت بوصفها علامات منفصلة ذات معانٍ متباينة، ولكن ليس بالضرورة أن تفعل ذلك؛ فقد تكون ألفاظًا متباينةً لعلامة بمفردها. أمّا على مستوى المعنى، فتميّز اللغة الإنكليزية **chair** عن stool (كرسيّ بلا ظهرٍ) إلاّ أنها تجيز للدال أو المفهوم chair أن يشتمل على المقاعد التي لها ذراعين أو التي ليس لها ذراعين، وأن يشتمل على المقاعد القاسية وتلك الباذخة؛ وهذان تباينان قد يكتنفان مفاهيم متمايزة بكل معنى الكلمة.

ويشدّد **سوسير** على أنّ لغةً ما ليست «اصطلاحًا» ينصّ على أسمائه الخاصة به للمقولات التي توجد خارج اللغة. وهذه نقطة ذات تشعّبات حاسمة للنظرية

الحديثة. فنحن ننزع إلى الافتراض أن لدينا المفردات dog وchair كيما نسمّي الكلاب والكراسي التي توجد خارج أيّة لغة كانت. ولكن - يحاجج **سوسير** - إذا كانت المفردات تمثّل مفهومات موجودة سابقًا، لكان لها المرادفات ذاتها من هذه اللغة إلى الأخرى، والحال أنها ليست كذلك البتّة. فكل لغة نظام من المفاهيم إضافةً إلى الأشكال: نظام من العلامات المتعارف عليها التي تنظم العالم.

اللغة والتّفكير

لقدكانت الكيفية التي ترتبط بها اللغة مع التفكير إحدى المسائل الرئيسة للنظرية الحديثة. فعلى طرف، تقف وجهة نظر الحس السليم في أنّ اللغة تقدّم فقط الأسماء للأفكار التي توجد على نحوٍ مستقلّ؛ فهي تعرض طرائق للتعبير عن الأفكار الموجودة سابقًا. وعلى الطرف الآخر، تقف «فرضية سابير - وورف»، وقد سمّيت كذلك نسبة إلى لغويَّيْن زعما أنّ اللغة تحدّد ما يمكننا أن نفكر به. حاجج **وورف**، أنّ هنود **الهوبي** - مثلاً - لديهم تصور عن الزمن لا يمكن إدراكه في اللغة الإنكليزية (وهكذا لا يمكن شرحه هنا!). ويبدو أنّه ليس هنالك طريقة للبرهان على أن ثّمة أفكار في لغةٍ وحيدة لا يمكن التفكير بها أو التعبير عنها في لغة أخرى، ولكن لدينا دليل قوي على أنّ لغة ما تحدث أفكاراً «طبيعية» أو «عادية» تقتضي مجهوداً خاصّاً في لغة أخرى.

وكما أنّ الشيفرة اللغوية نظريةٌ للعالم. كذلك اللغات المتباينة تقسّم العالم على نحوٍ متباين. فالمتحدثون باللغة الإنكليزية لديهم 'pets' *؛ وهي مقولة لايوجد مقابل لها في الفرنسية، مع أنّ الفرنسيين لديهم عدد مبالغ فيه من الكلاب والقطط. وتجبرنا اللغة الإنكليزية على معرفة جنس رضيعٍ بحيث نستخدم الضمير الصحيح للحديث عنه أو عنها (إذ لا يمكنك أن تنادي طفلاً بـ 'it')؛ تنطوي لغتنا - إذن - على

* الحيوانات المدلّلة التي تقتنى للاستمتاع لا الاستفادة. ويعبر عنها بالفرنسية animal de compagnie.

أنّ الجنس أمر حاسم (لذلك، ومما لا ريب فيه، نجد رواج الملابس ذات الألوان الزهريّة والزرقاء للإشارة إلى المتحدث بالجواب الصحيح). غير أنّ هذا التمييز اللغوي للجنس أمر لا غنى عنه في حال من الأحوال؛ ولا تجعل اللغات جميعًا من الجنس سمة فاصلة لحديثي الولادة. والتراكيب النحويّة هي أيضًا أعراف لغة، وليست طبيعية أو لا غنى عنها. فعندما نطمح ببصرنا إلى السماء ونرى حركة الأجنحة، تمكّننا لغتنا من قول شيء ما من قبيل "إنّها تطير 'it's winging' - (كقولنا "إنها تمطر") - بدلاً من قولنا "تطير الطيور" 'Birds are flaying'. وهنالك قصيدة مشهورة للشاعر **بول فيرلين** تلعب على هذا التركيبة [النحوية]: ('Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur La ville') (إنها تبكي في قلبي، مثلما تمطر على البلدة). ونقول: 'it's raining in town' ["إنها تمطر في البلدة"]؛ فلماذا لا نقول: 'it's crying in my heart' [بدلاً من قولنا: it cries in my heart "إنها تبكي في قلبي"].

واللغة ليست اصطلاحًا يقدّم نعوتًا للمقولات الموجودة سابقًا؛ بل إنها تولّد مقولاتها الخاصة بها. ولكن يمكن حمل المتحدثين والقراء على أن يروا عبر خلفيّة لغاتهم ومن خلالها، كي يروا واقعًا متباينًا. فالأعمال الأدبية تستكشف خلفيّة الطرائق المعتادة في التفكير أو مقولاتها وتسعى في أغلب الأحيان لأن تلوي هذه الطرائق أو أن تعيد تشكيلها، مبيّنة لنا كيف نفكر في شيءٍ لم تأخذه لغتنا سابقًا بالحسبان، وترغمنا على أن نعنى بالمقولات التي نرى من خلالها العالم على نحو غير مفُكّر به. ومن ثمّ، فإنّ اللغة هي التجسيد المادي للأيديولوجيا - المقولات التي يجاز للمتحدثين أن يفكروا بها - وكذلك موقع مسائلتها أو نقضها على حد سواء.

التحليل اللغوي

يميّز **سوسير** نظام اللغة (**اللسان**) عن أمثلة معيّنة من الكلام والكتابة (**الكلام**). وتكمن مهمة علم اللّغة في إعادة بناء النظام الأساسي للّغة (**النّحو**)، الذي من شأنه

أن يجعل إحداث الكلام [الكلام المنطوق] أمراً ممكنًا. ويكتنف هذا تمييزٌ آخر بين الدراسة **التزامنيّة** للّغة (حيث يتمّ التركيز على اللغة بوصفها نظاماً في لحظة زمنية معيّنة في الحاضر أو في الماضي) والدراسة **عبر الزمنية** التي تنظر إلى المتغيرات التاريخية على عناصر معيّنة من اللغة. وأن تفهم لغةً بوصفها نظاماً يؤدّي وظيفة هو أن تنظر إليها تزامنيّاً، محاولاً توضيح قواعد النظام وأعرافه، الذي يجعل من أشكال اللغة ومعانيها أمراً ممكنًا. ويمضي **نعوم تشومسكي** مؤسّس القواعد التوليدية التحويلية، وهو عالم لغوي وأكثرهم تأثيراً في وقتنا الراهن، يمضي إلى أبعد من ذلك، ويحاجج أنّ مهمة علم اللّغة تكمن في إعادة بناء «القدرة اللغوية» لمتحدّثي اللغة الأصليين: المقدرة أو المعرفة الضمنية التي يكتسبها المتحدثون والتي تمكنهم من الحديث وفهم الجمل التي لم يلتقوا بها أبداً قبل الآن.

إذن، **ينطلق** علم اللغة من الوقائع المتعلقة بشكل ومعنى المنطوقات للمتحدثين ويحاول شرحها. كيف يكون للجملتين التاليتين اللتين لهما الشكل ذاته - John is eager to please و John is easy to please - معانٍ متباينة لمتحدّثي اللغة الإنكليزية؟ يعرف المتحدثون أنّ **جون** في الجملة الأولى يرغب بأن يسرّ [الآخرين] وأنّ الآخرين في الجملة الثانية هم الذين يقومون بفعل المسرّة. ولا يحاول اللغوي أن يكتشف «المعنى الحقيقي» لهذه الجمل، كما لو كان الناس على خطأ دائماً وأنّ الجملة في العمق تعني شيئًا آخر. بل تكمن مهمة اللغويين في وصف تراكيب اللغة الإنكليزية (هنا، من خلال افتراض مستوى أساسي للبنية النحوية) حتى يشرحوا تباينات المعنى المصادق عليها، فيما بين هذه الجمل.

الشعريّة مقابل الهرمنيوطيقا

وهنا ثمّة تمييز أساسي بين ضربين من المشاريع، كثيراً ما تمّ تجاهله في الدراسات الأدبية: يتناول أولهما المعاني - على غرار علم اللغة - بوصفها ما ينبغي

شرحه ويحاول أن يستنبط الكيفية التي تكون بها هذه المعاني ممكنة. وعلى نحو مغاير، ينطلق ثانيهما من الأشكال ويسعى إلى تأويلها، كي يقول لنا ما تعنيه هذه الأشكال في الواقع. وهذا تضادّ بين **الشعريّة والهرمنيوطيقا** في الدراسات الأدبية. ففي حين أنّ الشعريّة تنطلق من المعاني المصادق عليها أو من التأثيرات وتسائل عن الكيفية التي تحقّقت بها. (ما الذي يجعل من هذه الفقرة في رواية أن تبدو ساخرة؟ ما الذي يحملنا على التعاطف مع هذه الشخصية على وجه التحديد؟ لم تكون نهاية هذه القصيدة مبهمة؟) تبدأ الهرمنيوطيقا، من جانبٍ آخر، بالنصوص وتسائل عمّا تعنيه، حيث تسعى لاكتشاف تأويلات جديدة وأفضل [من السابقة]. كما أنّ النماذج الهرمنيوطيقية تأتي من حقل القانون والدين، حيث يسعى الناس لتأويل نص موثوق به أو نص مقدس بغية اتخاذ قرار في الكيفية التي ينبغي لهم القيام بفعلٍ.

ويقترح النموذج اللغوي أنّه ينبغي على الدراسة الأدبية أن تتّخذ المسار الأول؛ مسار الشعريّة، حيث تحاول فهم الكيفية التي تحقّق بها الأعمال [الأدبية] التأثيرات التي تحدثها، غير أنّ تقليد النقد الحديث قد اتّخذ المسار الثاني على نحو كاسح، إذ جعل من تأويل الأعمال الفردية العامل الحاسم في الدراسة الأدبية. وفي واقع الأمر، كثيراً ما يجمع النقد الأدبي بين الشعريّة والهرمنيوطيقا، حيث يسائل عن كيفية تحقيق تأثير معين أو لماذا تبدو نهاية صحيحة (وكلتاهما مسألتان تتعلقان بالشعريّة)، إلاّ أنّه يسائل أيضًا عمّا يعنيه بيت شعري معين ويسائل عمّا تخبرنا به قصيدة عن الشرط الإنساني (الهرمنيوطيقا). ولكن المشروعين متمايزان تمامًا من حيث المبدأ، ولهما أهداف متباينة وضروب متباينة من الأدلّة. فأن تتّخذ المعاني أو التأثيرات كنقطة انطلاق (الشعريّة) يختلف جوهريًّا عن السعي لاكتشاف المعنى (الهرمنيوطيقا).

وإذا اتّخذت الدراسات الأدبية علم اللغة بوصفه نموذجًا، ستكون مهمتها وصف «القدرة الأدبية» التي يكتسبها قراء الأدب. أمّا الشعرية التي تصف القدرة الأدبية فستركز على الأعراف التي تجعل من البنية الأدبية والمعنى أمرين ممكنين:

ما هي شيفرات أو أنظمة العرف الذي يمكّن القراء من تحديد الأنواع الأدبية، وإدراك الحبكة، وخلق «الشخصيات» من التفاصيل المبعثرة التي يقدمها النص، وتحديد ثيمات الأعمال الأدبية، وتتّبع نوع التأويل الرمزي الذي يجيز لنا قياس مغزى القصائد والقصص.

قد يبدو هذا التماهي بين الشعرية وعلم اللغة مضلّلاً، إذ لا نعرف معنى عمل أدبي مثلما نعرف معنى جملة John is eager to please [إنّ **جون** توّاق لأن يسرّ الآخرين] ومن ثمّ لا يمكننا أن نعدّ المعنى بوصفه معطًى بل ينبغي نشدانه. ومما لا ريب فيه، أنّ هذا أحد الأسباب التي جعلت الدراسات الأدبية تفضّل الهرمنيوطيقا على الشعرية في العصر الحديث (ويكمن السبب الآخر في أنّ الناس يدرسون الأعمال الأدبية بوجه عام لا لأنهم يخصّون وظيفة الأدب باهتمامهم بل لأنهم يعدّون أن لدى هذه الأعمال أشياء مهمة كيما تخبرهم به وبرغبون بمعرفتها). إلاّ أن الشعريّة لا تقتضي أن نعرف معنى عمل ما؛ فمهمتها هي شرح أيّ معنى يمكننا المصادقة علية: مثلاً، أنّ هذه النهاية موفقة أكثر من تلك، وأنّ هذا الجمع بين الصور في قصيدة، معقول ومفهوم على حين أنّ جمعًا آخر لا يكون كذلك. وعلاوة على ذلك، فأنّ جزءاً حاسماً من الشعرية عبارة عن شرح للكيفية التي يشرع بها القراء في تأويل الأعمال الأدبية: ما الأعراف التي تمكنهم من فهم الأعمال [الأدبية] كما يفهمونها. فعلى سبيل المثال، يعدّ ما دعوته في الفصل الثاني بـ «مبدأ التعاون المحميّ بإفراط» العرف الأساسي الذي يجعل من تأويل الأدب أمرًا ممكنًا: الافتراض أنّ المصاعب، والخطل الماثل للعيان، والاستطردات، واللاعلاقيّة لها كلها وظيفة وثيقة الصّلة بالموضوع على مستوى معين.

القرّاء والمعنى

تركز فكرة القدرة الأدبية الانتباه على المعرفة المضمرة التي يضيفها القراء (والمؤلفون) على ملاقاتهم للنصوص: ما نوع الإجراءات التي يتبعها القراء في

استجابتهم للأعمال [بالشكل] الذي يستجيبون به لها؟ وما نوع الافتراضات التي يجب أن تكون في الموضع الصحيح لتشرح ردود أفعالهم وتأويلاتهم؟ وقد أفضى التفكير بالقراء وبالطريقة التي يدركون بها الأدب إلى ما دعي بـ «النقد القائم على استجابة القارئ» الذي يزعم أنّ معنى النص هو تجربة القارئ (تجربة تشتمل على الترددّات، والحدس، والتصحيح الذاتي للأخطاء). وإذا تمّ إدراك عمل أدبي بوصفه سلسلة من الأفعال المتوالية بناءً على فهم قارئٍ، فإنّ تأويل العمل الأدبي إذ ذاك ربما كان موضوع تلك الملاقاة، بسلبياتها وإيجابياتها: حيث تمارس أعرافٌ واحتمالاتٌ متنوعة تأثيراتها، وتفترض الروابط، وإمّا أن تهزم الاحتمالات أو أن تعززّ. وحتى تفسّر نصّاً ينبغي أن تتحدث عن قصة القراءة.

غير أنّ القصّة التي يمكن للمرء أن يقولها عن عمل معين، تستند إلى ما دعاه المنظرون بـ «أفق الاحتمالات». إذ يفسّر نص ما بوصفه إجابةً على الأسئلة التي يطرحها أفق الاحتمالات هذا، فقارئ في التسعينات سيتناول **هاملت** باحتمالات متباينة عن احتمالات قارئ معاصر لـ **شكسبير**. ويمكن لسلسلة كاملة من الوقائع التأثير في آفاق احتمالات القراء. وقد ساجل النقد النسائي الفرق الذي من شأنه أن يحدث، والاختلاف الذي سيحدثه القارئ إذا كان امرأة. وتتساءل **إلين شوالتر** عن الكيفية التي «تغيّر بها فرضية القارئ الأنثى فهمنا لنص معين، حيث تنبّهنا لمغزى شيفراتها الجنسية؟» ويبدو أنّ النصوص الأدبية وتقاليد تأويلها افترضت قارئًا ذكراً وحملت القراء الإناث على القراءة كما يقرأ الرجل، ومن وجهة نظره. وقس على ذلك، افتراض منظّري الأفلام السينمائية بأنّ الرؤية السينمائية – على حد تعبيرهم – (الرؤية من موقع الكاميرا) هي بالضرورة رؤية ذكرية: حيث توضع المرأة بوصفها موضوعًا للرؤية بدلاً من كونها المراقِبة. وكذلك في الدراسات الأدبية، حيث درس نقّاد الحركة النسائية مختلف الإستراتيجيات التي تتبعها الأعمال لجعل المنظور الذكري منظوراً معياريّاً وساجلوا كيف أنّ من شأن دراسة هذه البنى والتأثيرات تغيير طرائق القراءة للرجال إضافة إلى النساء.

التأويل

إنّ التركيز على الاختلافات التاريخية والاجتماعية في طرائق القراءة، يؤكّد على أنّ التأويل ممارسة اجتماعية. فالقراء يفسرون على نحو غير رسمي عندما يتحدثون للأصدقاء عن الكتب والأفلام؛ وكذلك يفسرون لأنفسهم حينما يقرؤون. وثمّة بروتوكولات متباينة للتأويل الأكثر رسمية الذي يجري في الصفوف الدراسية. حيث يمكنك التساؤل عمّا يقوم به أيّ عنصر في عملٍ ما، وعن كيفية ارتباطه مع العناصر الأخرى، إلاّ أنّ التأويل قد ينطوي بالنّتيجة على اشتراك في لعبة «تدور حول»: «إذن، ما الذي يدور حوله هذا العمل في الواقع؟» إنّ غموض نصٍّ ما لا يعلي شأن هذا السؤال؛ بل إنّه سؤال ملائم للنصوص البسيطة أكثر من كونه ملائماً للنصوص المعقدة على نحو بارع. ولا بدّ للجواب في هذه اللعبة أن يحقق شروط معينة: إذ لا يمكن له أن يكون واضحاً، مثلاً؛ بل عليه أنّ يكون تأمّليّاً. فالقول: «تدور مسرحية **هاملت** حول أمير في الدانمرك» هو رفضٌ للاشتراك في اللعبة. ولكن القول: «تدور مسرحية **هاملت** حول انهيار نظام العالم الأليزابيثي»، أو «تدور مسرحية **هاملت** حول [فكرة] أنّ العلامات لا يعوّل عليها» تعدّ جميعها إجابات ممكنة. وما ينظر إليه بوصفه مدارس في النقد الأدبي أو «معالجات» نظرية للأدب، هي - من وجهة نظر الهرمنيوطيقا - نزعات نحو تقديم ضروب معينة من الإجابات على سؤال ما الذي «يدور حوله» عملٌ ما بشكل أساسيّ، «الصراع الطبقي» (الماركسية)، «إمكانية توحيد التجربة» (النقد الجديد)، «عقدة أوديب» (التحليل النفسي)، «احتواء الطاقات المدمّرة» (التاريخية الجديدة)، «انعدام التناسب الصحيح بين علاقات الجنس» (النقد النسائي)، «طبيعة تفكيك ذاتيّة للنّصّ» (التفكيك)، «إطباق الإمبريالية» (النظرية ما بعد الكولونيالية)، «مصفوفة كراهية الشذوذ الجنسي» (دراسات الجنسية المثلية).

والخطابات النظرية المذكورة أعلاه بين هلالين ليست طرائق في التأويل في الأصل: إنها بيان وشروح لما تعدّه [هذه الخطابات] له أهميته للثقافة والمجتمع بوجهٍ

خاصّ. ويشتمل عدد من هذه النظريات على شروح لوظيفة الأدب أو الخطاب بوجهٍ عام، وبذا تشارك في مشروع الشعرية؛ ولكن كونها نسخًا من الهرمنيوطيقا فهي تبعث على نماذج معينة من التأويل حيث تكتشف النصوص وتظهر في اللغة الهدف. والأمر الذي له أهميته في لعبة التأويل ليس الجواب الذي تتوصل إليه؛ فكما تظهر الباروديا [التي قدّمتها]، يمكن التنبؤ ببعض الأجوبة من خلال ما تتّسم به. وتكمن العبرة في كيفية الوصول إلى هناك، وكيفية تعاملك مع تفاصيل النص في ربطك لها بجوابك.

ولكن، كيف نتخيّر التأويلات؟ قد توحي الأمثلة التي ذكرتها، أن ليس ثمة حاجة على صعيدٍ ما لاتخاذ قرار عمّا «يدور حوله» **هاملت** «جوهريًا»، ولتكن سياسات عصر النهضة، علاقة المرء بأمّه، أو العلامات لا يعوّل عليها. إنّ حيويّة مؤسسة الدراسة الأدبية تستند على واقعتين: ١- أنّه لم يفصل في هذه المحاجّات أبدًا، ٢- وينبغي التّجادل كيف أنّ مشاهد معينة أو تراكيب معينة من الأسطر تساند فرضية. لا يمكنك أن تجعل من عمل ما يعني أيّما شيء [تريده]: فهو يقاوم ويمانع، وعليك بذل جهد لإقناع الآخرين بوثاقة صلة قراءتك له. أما بخصوص سلوك محاجّات من هذا القبيل، فإنّ المسألة الرئيسة هي ما الذي يحدد المعنى. لقد عدنا إلى هذه القضية المركزية [مرة أخرى].

المعنى، القصد، والسياق

ما الذي يحدّد المعنى؟ نقول أحيانًا أنّ معنى منطوقٍ هو ما يعنيه به شخص ما، كما لو أنّ قصد المتحدث يحدد المعنى. ونقول أحيانًا أخرى أنّ المعنى يكمن في النص - ربما قصدت قول x، إلاّ أنّ ما قلته يعني في الواقع y- وكأنّ المعنى نتاج اللغة ذاتها. ونقول حينًا آخر أنّ السياق يحدد المعنى: فلكي تعرف ما يعنيه هذا المنطوق بعينه، عليك أن تنظر إلى الظروف التي يبرز فيها هذا المنطوق أو سياقه التاريخي. ويزعم بعض النقاد، كما ذكرت آنفًا، أنّ معنى نصٍّ هو تجربة القارئ. القصد، النص، السياق، القارئ؛ فما الذي يحدّد المعنى؟

والآن، واقعة أن ثمة محاجّات تتعلق بالعوامل الأربعة تظهر بحدّ ذاتها أنّ المعنى معقد ومتملّص، وليس شيئًا يمكن تحديده نهائيًّا من قبل عامل واحد من هذه العوامل. وثّمة محاجّة قديمة العهد في النظرية الأدبية تتعلق بدور القصد في تحديد المعنى الأدبي. تجادل مقالة مشهورة بعنوان **المغالطة القصديّة** أنّه لم تحسم المحاجات حول تأويل الأعمال الأدبية من خلال اللجوء إلى (المؤلف) oracle. فمعنى عملٍ ليس ما يحمله المؤلف في ذهنه في لحظة معينة أثناء تأليف العمل، أو ما يظن المؤلف أنّ العمل يعنيه بعد انتهائه، بل هو بالأحرى، ما ينجح هو / هي في تجسيده في العمل. وإذا كنا نتعامل مع معنًى منطوق في المحادثة المعتادة بوصفه ما يقصده المنطوق، فذلك لأننا نهتمّ بما يفكر فيه المتحدث في تلك اللحظة أكثر من اهتمامنا بكلماته أو كلماتها، غير أنّ الأعمال الأدبية تقدّر بسبب تراكيبها الخاصة للمفردات التي تدفعها إلى التّداول. ويبقى أنّ معنى عملٍ يقتصر على ما قد قصده مؤلّفٌ، هو إستراتيجية نقدية محتملة، إلاّ أنّ المعنى لا يرتبط عادة في الوقت الحاضر مع قصد داخلي بل يرتبط مع الظروف الشخصية للمؤلّف أو ظروفه التاريخية: ما نوع الفعل الذي كان يؤديه هذا المؤلف، بالنظر إلى موقف تلك اللحظة. إنّ هذه الإستراتيجية تنتقد بقسوة الاستجابات اللاحقة للعمل، مقترحة أنّ العمل يجاوب على اهتمامات لحظة تأليفه ويجيب مصادفةً على اهتمامات القراء اللاحقين.

يبدو أنّ النقاد الذي يدافعون عن تحديد القصد للمعنى يخشون أنّه إذا رفضنا هذا، فإننا نضع القراء فوق المؤلّفين ونقضي بأنّ «كل شيء مقبول» في التأويل. ولكن إذا توصّلت إلى تأويل، فعليك أن تقنع الآخرين بوثاقة صلته، وإلاّ سينبذ تأويلك. ولا يزعم أحد أنّ «كل شيء مقبول». وفيما يتعلق بالمؤلفين، أليس من الأفضل تبجيلهم نظراً لقوة إبداعاتهم في إثارة تفكير غير متناهٍ وفي كونها باعث على قراءات متنوعة بدلاً من تبجيلهم لما نتصوره المعنى الأصلي للعمل؟ لا شيء من هذا يفيد معنى أنّ أقوال المؤلفين عن عملٍ ليس لها أهمية: إذ لها قيمتها بوجه

خاص لعدد من المشاريع النقدية، بوصفها نصوصًا يتمّ تجاورها مع نص العمل. فقد تكون حاسمة في تحليل تفكير مؤلف أو في مناقشة الطرق التي يعقد بها عملٌ رؤيةً صريحةً أو قصدًا أو يقوّضهما.

ومعنى عملٍ ليس ما يحمله المؤلف في ذهنه لدى نقطة معينة، وكذلك ليس مجرد خصيصة للنص أو لتجربة القارئ. فالمعنى فكرة لا غنى عنها لأنّه ليس شيئًا بسيطًا أو شيئًا يمكن تحديده ببساطة. إنّه تجربة ذات وخصيصة نصٍّ في آنٍ واحد. وهو ما نفهمه وما **نحاول** أن نفهمه **في** النصّ. والمحاجّات بخصوص المعنى هي دائمًا أمر ممكن، وبهذا فإنّ المعنى غير مفصولٍ فيه، وينبغي الفصل فيه على الدّوام، وهو عرضةٌ للقرارات التي لا تكون مبرمةً أبدًا. وإذا كان علينا أن نتّخذ مبدأ ككل، يمكننا القول أنّ السياق يحدد المعنى، بما أنّ السياق يتضمن قواعد اللغة، وموقف المؤلف، وأيّ شيء آخرٍ قد يكون وثيق الصّلة على نحو يمكن تصوره. ولكن إذا قلنا أنّ المعنى سياق مقيّد، علينا إضافة أنّ السياق لا حدّ له: إذ ليس ثّمة تحديد سلفًا لما يمكن له أن يعدّ وثيق الصلة، فما يوسّع السياق ربما كان بمقدوره تحويل ما نعدّه معنى نصٍّ. إنّ المعنى سياق مقيد، ولكن السياق لا حدّ له.

وفي الواقع يمكن النظر إلى التحوّلات الرئيسية في تأويل الأدب، والتي أفضت إليها الخطابات النظرية، على أنها نتاج توسيع السياق أو نتاج وصفه وشرحه من جديد. تجادل **توني موريسون**، مثلاً، أنّ الأدب الأمريكي يتّسم في العمق بحضور العبوديّة التاريخي غير المعترف به في أغلب الأحيان، وأنّ ارتبطات هذا الأدب مع الحرية - حرية الحدود، وحرية الطريق المفتوح، وحرية الخيال المتحرر من الأغلال - ينبغي قراءتها في سياق الاستعباد الذي تستقي منه هذه الارتباطات مغزاها. واقترح **إدوارد سعيد** أنّه ينبغي تأويل روايات **جين أوستن** قبالة خلفية يتمّ إقصاؤها عنها: استغلال مستعمرات الإمبراطورية التي توفّر الثروة لدعم حياة لائقة في الوطن في بريطانيا. فالمعنى سياق مقيد، ولكن السياق لا حدّ له، وقد كان دائمًا عرضة للتحوّلات تحت وطأة النقاشات النظرية.

وكثيراً ما تميز شروح الهرمنيوطيقا بين **هرمنيوطيقا الاسترداد** التي تسعى إلى بناء السياق الأصلي للإنتاج من جديد (ظروف المؤلف ومقاصده والمعاني التي ربما قد حملها نص لقرّائه الأصليين)، وبين **هرمنيوطيقا الارتياب** التي تسعى إلى الكشف عن الافتراضات غير المدروسة التي قد يستند إليها نص ما (سواء أكانت سياسية، أو جنسية، فلسفية، أو لغوية). تحتفي الأولى بالنص ومؤلفه وهي تسعى للوصول إلى رسالة أصلية تكون في متناول القراء في الوقت الحاضر، في حين يقال أنّ الثانية تنكر تسلط النص. إلاّ أنّ هذه الارتباطات غير ثابتة ومن الممكن قلبها بيسرٍ: فقد تقلّص هرمنيوطيقا الاسترداد من سلطة النص عبر حصر النص بمعنى أصلي مزعوم بعيد عن اهتماماتنا، على حين أنّ هرمنيوطيقا الارتياب قد تقدّر نصّاً بسبب الطريقة التي يستحوذ بها علينا ويساعدنا - من غير معرفة المؤلف - على التفكير منْ جديد في القضايا الرّاهنة في الوقت الحاضر (وقد يقوّض النص افتراضات المؤلف في هذه السيرورة). والتمييز الذي له صلة أكثر من هذا التمييز هو بين ١ - التأويل الذي يعتبر أنّه لدى النص، في وظيفته، شيء ذو قيمة ليقوله (وقد يكون هذا إمّا هرمنيوطيقا الارتياب أو التي تبني من جديد) وبين ٢- تأويل «الأعراض» الذي يتعامل مع النص بوصفه عرضاً لشيء ما غير متعلّق بالنّصّ، شيء مفروض فيه أنّه «أعمق» وهو المصدر الواقعي للاهتمام، سواء أكانت الحياة النفسية للمؤلف، أو التوتّرات الاجتماعية في عصرٍ ما أو كراهية الشذوذ الجنسي في المجتمع البرجوازي. يهمل تأويل الأعراض خصوصية الشيء - فهو علامة على شيء آخر - وهو بالتالي غير مرضٍ كطريقة في التأويل، ولكن حينما يركز على الممارسة الثقافية التي يكون العمل مثالاً عليها، يمكن له أن يكون ذو فائدة في وصف تلك الممارسة. إن تأويل قصيدة عرضاً أو مثالاً على سمات القصيدة الغنائية، على سبيل المثال، قد يكون هرمنيوطيقا غير مرضية، إلاّ أنّه إسهام مفيد في الشعرية. الأمر الذي سأتناوله فيما سيأتي.

٥
البلاغة، والشعرية، والشعر

عرّفت الشعرية على أنها سعي لشرح التأثيرات الأدبية من خلال وصف الأعراف وقراءة العمليات التي تجعل هذه التأثيرات ممكنة. كما أنها تقترن بـ **البلاغة** عن كثب، فقد كانت هذه الأخيرة منذ العصور الكلاسيكية دراسة لموارد اللغة، تلك التي ترمي إلى تحقيق أغراض محددة وكذلك مواردها التعبيرية: تقنيات اللغة والتفكير التي يمكن استخدامها لبناء خطابات مؤثّرة. وقد فصل **أرسطو** البلاغة عن الشعرية، إذ تعامل مع البلاغة على أنها فن القدرة على الإقناع وتعامل مع الشعرية بكونها فن المحاكاة أو التمثيل. ومع ذلك، فقد دمجت بينهما التقاليد [الأدبية] للقرون الوسطى والنهضة الأوروبية: حيث غدت البلاغة فن الفصاحة، وكان الشعر (بما أنه ينشد أن يعلّم، وأن يبهج، ويثير المشاعر) مثالاً رفيعًا على هذا الفن. وفي القرن التاسع عشر، عدّت البلاغة اصطناع مطلّق تمامًا من ضروب النشاط الحقيقي للتفكير والخيال الشعري ولم يعد لها حظوة. ومع نهايات القرن العشرين أعيدت إلى البلاغة الحياة بوصفها دراسة القوى البنائيّة للخطاب.

ويرتبط الشعر مع البلاغة؛ فالشعر هو اللغة التي تعمل على استخدام وافر للصور المجازية، وهو اللغة التي تطمح إلى تحقيق أغراض محددة بقوة. ومنذ أن استبعد **أفلاطون** الشعراء عن جمهوريته الفاضلة، حيث هوجم الشعر أو شوّهت سمعتهم، كان الشعر بمثابة بلاغة مخادعة لعوب تضلّل المواطنين وتوقظ رغبات

مغاليًا فيها. ولكن **أرسطو** أكد على قيمة الشعر عبر التركيز على المحاكاة (mimesis) بدلاً من البلاغة. فقد أعلن أنّ الشعر ينهض بأعباء منفذ آمن لانعتاق مشاعر عارمة. وزعَم أنّ الشعر يشكل نموذج لتجربة القيمة في الانتقال من الجهل إلى المعرفة. (وهكذا، في لحظة «التمييز» الأساسية في الدراما التراجيديا، يدرك البطل خطأه ويدرك المتفرّجون أنهم «بفضله تعالى ليسوا كذلك») ولا يمكن اختزال الشعرية - بوصفها شرحًا لموارد الأدب وإستراتيجياته - إلى المجازات البلاغية، ولكن يمكن النظر إلى الشعرية على أنها جزء من البلاغة الموسّعة التي تدرس موارد الأفعال اللغوية من الضروب كافة.

المجازات البلاغية

وقد خصّت النظرية الأدبية البلاغة باهتمامها، وناقش المنظّرون طبيعة المجازات البلاغية ووظيفتها. وتمّ تعريف المجاز البلاغي بوجهٍ عامّ على أنّه تبديل الاستخدام «العادي» أو الانحراف عنه؛ فجملة «حبيبتي وردة» تستخدم **وردة** ليس بمعنى الزهرة بل بمعنى شيء جميل وأثير (وهذه استعارة). وجملة 'The Secret sits' تجعل من السرّ ذاتًا قادرة على الجلوس (التشخيص). كذلك حاول مدرّسو البلاغة في السّابق التّمييز فيما بين «مجازات بلاغية» tropes معينة «تبدّل» معنى كلمة أو تغيّره (شأن الاستعارة) وبين «مجازات» مواربة شتّى تنظم الكلمات كيما تحقق تأثيرات معينة. بعض هذه المجازات هي: الجناس الاستهلالي (تكرير الحروف الصامتة)؛ المناجاة (توجيه الخطاب إلى شيء لا يكون مستمعًا اعتياديًّا، شأن 'Be still, my heart!' [اسكن، أيّها القلب!])؛ السّجع (تكرار الصوائت).

وقلّما تميّز النظرية في الآونة الأخيرة بين **المجاز** figure **والمجازات البلاغية** tropes بل ارتابت في فكرة معنى «حرفيّ» أو «عاديّ» تنحرف عنه المجازات أو المجازات البلاغية. وعلى سبيل المثال، هل مصطلح **الاستعارة** عن ذاته مصطلح حرفيّ أو مجازيّ؟ يبيّن **جاك دريدا** في مقالته **الميثولوجيا البيضاء** كيف أنّ الشروح

النظرية للاستعارة تستند حتماً إلى الاستعارات. كذلك تبنّى بعض المنظرين الاستنتاج المتناقض مع ذاته ومفاده إنّ اللغة مجازيّة جوهريّاً وإنّ مَا ندعوها باللغة الحرفية تتألف من المجازات التي أُغفلت طبيعتها المجازية. فعندما نتحدث عن «القبض على» «مشكلة عسيرة» - مثلاً - فإنّ هاتين العبارتين تغدوان حرفيتين عبر إغفال مجازيتهما المحتملة.

ومن وجهة النظر هذه، لا يتعلق الأمر بأن ليس ثمة تمييز بين الحرفي والمجازي، بل أنّ المجازات والصور المجازية بنًى أساسية للّغة، وليست استثناءات لها أو تحريفات عنها. ومن المتعارف عليه أنّ الاستعارة تعدّ أكثر المجازات أهمية. فهي تتعامل مع شيء بوصفه شيئًا آخر (كأن تدعو جورج حمارًا أو حبيبتي وردة حمراء... حمراء). وبذا تكون الاستعارة صيغة لطريقة أساسية في المعرفة: فنحن نعرف شيئًا ما وذلك بأن نرى إليه **بوصفه** شيئًا [آخر]. يتحدث المنظرون عن «الاستعارات التي نعيش بها»؛ الأنظمة الاستعارية الأساسية كـ«الحياة رحلة». فهذه الأنظمة تبني الطرق التي نفكر بها في العالم: «نحاول أن نصل إلى مكان ما» في الحياة، «أن نجد طريقنا»، «أن نعرف إلى أين نمضي»، «نواجه المصاعب»، وما إلى ذلك.

وقد عدّت الاستعارة أساسية للّغة والخيال لأنها جديرة بالاحترام معرفيّاً، وليست لعوبة أو زخرفية على نحو متأصّل. ومع ذلك، فقد تستند قوتها الأدبية إلى تناقض معناها وتنافره. فعبارة **وردزورث** عن: «الطفل أبو الرجل» تستوقفك، وتحملك على التفكير، ومن ثمّ، تجعلك ترى إلى علاقة الأجيال بعضهم ببعض على ضوء جديد: إذ تقارن علاقة الطفل بالرجل الذي سيصير إليه، مع علاقة الأب بابنه. ولأن الاستعارة تنطوي على مقترح مسهب فيه، لا بل تنطوي على نظرية، فهي تلك الصورة المجازية التي يمكن تبريرها بسهولة*.

---

* إن الاستعارة تقوم باكتشاف الحقيقة لا توضيحها فحسب. وللمقارنة الاستعارية وظيفة بنائية، فهي وسيلة للحدس والاستبصار وأداة خلق، فوظيفتها الإضافة إلي المعنى الكلي وخلقه داخل سياق خاص.

إلاّ أنّ المنظرين أكدوا أهمية المجازات الأخرى أيضًا. فالاستعارة والكناية هي عند **رومان ياكبسون** بنًى أساسية للّغة. فإذا كانت الاستعارة تقوم على الربط بواسطة [أوجه] الشبه، فإن الكناية تقوم على الربط بواسطة التلامس. حيث تنتقل الكناية من شيء إلى آخر يكون متلامسًا مع الأول [أو مجاورًا له] نحو قولنا «التاج» بدلاً من «الملكة». تنتج الكناية الترتيب من خلال ربط الأشياء في سلسلال زمانية ومكانية، متنقلة من شيء إلى آخر ضمن مجال معيّن، بدلاً من ربط مجال بآخر، الأمر الذي تقوم به الاستعارة. ويضيف منظرون آخرون المجاز المرسل والتورية لتتشكل قائمة من «أربعة صور مجازية رئيسة». يستبدل المجاز المرسل الجزء بالكل: «عشرة أيادٍ» بدلاً من «عشرة عمّال». فهو يستدل على خصائص الكل من تلك التي للجزء، ويجيز للجزئيات أن تمثّل الكليات. أما التورية فتضع المظهر الخارجي بجانب الواقع؛ فما يحدث يكون على نقيض ما هو متوقع (ماذا لو أمطرت السماء أثناء النّزهة التي يقوم بها المتنبّئ الجوي؟). يستخدم المؤرخ **هايدن وايت** هذه الصور المجازية الرئيسة - الاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، والتورية - لتحليل الشرح التاريخي أو ما يدعوه **وايت** بـ «وضع الحبكة»*: فهي البنى البلاغية التي نفهم بها تجربة [الإنسان]. وتكمن الفكرة الأساسية للبلاغة من حيث هي مبحث علمي، والتي تبرز بوضوح في هذا المثال الذي [ينطوي على] أربع [صور مجازية]، إنّه ثمة بنًى أساسية للّغة تشكل أساسًا للمعاني وتجعلها ممكنة، هذه المعاني التي تقدّم ضمن تنوّع عريض للخطابات.

الأجناس الأدبية

يستند الأدب إلى المجازات البلاغية، لكنه يستند أيضًا إلى بنًى أوسع،

---

* emplotment: إنّ معنى المصطلح هو تحويل «الحقائق» التاريخية إلى نصوص بغرض وضع حبكة أو حكاية، وهذا ما يذهب إليه التاريخيون الجدد، من موضع مغالاة لما قاله دريدا: «لا شيء يقع خارج النص، ويرى هؤلاء إن صور التاريخ القائمة ما هي إلا حبكات وضعت لتقديم مادة تاريخية من المحال التحقق من صدقها. محمد عناني: **المصطلحات الأدبية الحديثة**. الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦ ص٢٥ في المعجم.

وبصفة خاصة الأجناس الأدبية. إذن، ما الجنس الأدبي وما دوره؟ وهل تعدّ مصطلحات كـ **الملحمة والرواية** طرقًا ملائمة لتصنيف الأعمال على أساس التشابهات العريضة أو لها وظائفها للقراء والمؤلفين؟

والأجناس الأدبية، فيما يتعلق بالقراء، أنساق من الأعراف والتوقعات: فبمعرفة ما إذا كنّا نقرأ قصة بوليسية أو قصة بطولية، قصيدة غنائية أو تراجيديا، نحتاط لأشياء مختلفة ونقوم بافتراضات عمّا سيكون له مغزاه. فحينما نقرأ قصة بوليسية، نبحث عن مشعرات بطريقة لا نفعلها حين قراءتنا للتراجيديا. وما يعدّ مجازًا لافتًا للنظر في قصيدة غنائية - the Secret sits in middle - قد يكون تفصيلاً عرضيًّا في قصة عن شبح أو عمل في الخيال العلمي، حيث يمكن أن يكون للأسرار أجساد.

وقد حذا منظّرون عديدون [المشتغلون في مجال] الأجناس الأدبية حذو الإغريق الذين قسموا الأعمال [الأدبية] فيما بين ثلاثة أصناف عريضة وذلك وفقًا للمتكلم: **الشعري والغنائي**، حيث يتكلم الراوي بصيغة المتكلم، **الملحمة** أو **السرد**، حيث يتكلم الراوي بصوته الخاص به ولكنه يفسح المجال للشخصيات الأخرى التكلم بأصواتها، و **الدراما**، حيث تؤدي الشخصيات الكلام كله. والطريقة الأخرى لهذا التمييز هي التركيز على علاقة المتكلم بالجمهور. ففي الملحمة، ثمة إلقاء شفهي: يواجه الشاعر الجمهور المستمع على نحو مباشر. وفي الدراما، يُحجب المؤلف عن الجمهور وتتكلم الشخصيات على المنصة. أما الشعر الغنائي - أكثر الحالات تعقيدًا - فيدير الشاعر في الغناء والإنشاد ظهره - إذا جاز التعبير - لمستمعيه و «يتظاهر بأنه يتكلم مع نفسه أو مع شخص آخر: روح الطبيعة، ربات الفنون، صديق شخصي، أو المحب، أو إله، أو تجريد مشخص، أو شيء طبيعي». ويمكننا أن نضيف لهذه الأجناس الأدبية الثلاثة الأولية، الجنس الحديث للرواية التي تتوجه إلى القارئ من خلال كتابٍ، وسنتناول هذا الموضوع في الفصل السادس.

كانت الملحمة والدراما التراجيدية قديمًا وفي عصر النهضة من أرفع إنجازات الأدب، وكذلك من أعظم المنجزات لأيّ شاعر طامح. وكان من شأن ابتكار الرواية أن يدخل بمنافس جديد على المشهد الأدبي، ولكن في الفترة الممتدة بين نهاية القرن الثامن عشر ومنتصف القرن العشرين كانت القصيدة الغنائية - وهي قصيدة قصيرة غير سردية - بمثابة جوهر الأدب. ولّما كانت تعدّ فيما مضى بكونها في المقام الأول طريقة للتعبير الرفيع والصياغة الأنيقة للمواقف الثقافية وقيمها، فقد نُظر إلى الشعر فيما بعد على أنه تعبير عن مشاعر عارمة، يتعامل في الآن ذاته مع الحياة اليومية والقيم المتعالية، ويضفي تعبيراً مجسّداً على أكثر المشاعر داخلية للذات الفردية. ولم تزل هذه الفكرة مسيطرة. ومع ذلك، فقد تعامل المنظرون المعاصرون مع الشعر الغنائي بدرجة أقل بوصفه تعبيراً عن مشاعر الشاعر الداخلية وبدرجة أكبر بوصفه عملاً ترابطيّاً وقصصيّاً **على** اللغة؛ [عمل] تجريبي على الارتباطات اللغوية وصيغتها التي تجعل من الشعر انكساراً [لنمط] الثقافة بدلاً من أنه الخزان الرئيسي لها.

الشعر بوصفه كلمة وفعلاً

تساجل النظرية الأدبية التي ركزت على الشعر، فيما تساجل، الأهمية النسبية للطرق المختلفة في النظر إلى القصائد: فالقصيدة هي في الوقت نفسه بنية مؤلفة من كلمات (نص) وهي حادثة (فعل يقوم به الشاعر، أو تجربة للقارئ، أو حادثة في تاريخ الأدب). وفيما يتعلق بالقصيدة التي تعدّ تركيبًا لفظيّاً، فإن السؤال الرئيسي هو العلاقة بين المعنى والسمات غير الدلالية للّغة: كصوت [الحروف] والإيقاع [المجرد]. كيف تفعل السمات غير الدلالية فعلها؟ ما هي التأثيرات، الواعية واللا واعية، التي تمارسها [هذه السمات]؟ وما هي ضروب التفاعل بين السمات الدلالية وغير الدلالية، التي يمكن توقعها؟

أما فيما يتعلق بالقصيدة فعلاً، فإن السؤال الرئيسي هو العلاقة بين فعل المؤلّف الذي يكتب القصيدة، وفعل المتكلم أو «الصوت» الذي يتكلم. إنها قضية

معقدة. فالمؤلف لا يقول القصيدة؛ وكيما يكتبها، يتخيل المؤلّف أحدهم أو إحداهن أو صوت آخر يقول القصيدة. وأن تقرأ قصيدة - كـ "The Secret sits" - هو أن تقول الكلمات: "We dance round in a ring and suppose". تتبدّى القصيدة على أنها منطوق، لكنها منطوق صوت حالته مبهمة غير محددة. وأن تقرأ كلمات قصيدة، هو أن تضع نفسك في موقع الذي يقول هذه الكلمات أو أن تتخيل صوتًا آخر يقول هذه الكلمات؛ وكثيراً ما نقول إنّه صوت الراوي أو المتكلم الذي بناه المؤلف. وبذا، لدينا من جانب، الشخص التاريخي، **روبرت فروست**، ولدينا، من جانب آخر، صوت هذا المنطوق المعين. وفيما بين هاتين الشخصيتين ثمة شخصية أخرى؛ صورة الصوت الشعري التي تبرز من دراسة سلسلة من القصائد لمؤلّف واحد (ولعلّها، في حالة قصيدة **فروست**، صورة صوت مراقب للحياة الريفية، وهو فظّ وواقعي ومتأمّل). وتتباين أهمية هذه الشخصيات المختلفة من شاعر إلى آخر، ومن هذا الضرب من الدراسة النقدية إلى تلك. ومن بالغ الأهمية في [عملية] التفكير في الشعر الغنائي، البدء بالتمييز بين الصوت الذي يتكلم والشاعر الذي ألّف القصيدة، ومن ثمّ، خلق شخصية الصوت هذه.

والشعر الغنائي وفق قول مشهور لـ **جون ستيورات ميل**، منطوق نسمعه مصادفةً أو عَرضًا. وحينما نسمع مصادفةً منطوقًا يستحوذ على انتباهنا، فإنّ ما نقوم به على نحو مميز هو تخيّل متكلم وسياق أو إعادة بنائهما من جديد: فبتعيين نغمة الصوت [أي الموقف]، نستدلّ على الموقف العقلي للمتكلم، وعلى حالاته واهتماماته ومواقفه (وتكون أحيانًا متوافقة مع ما نعرفه عن المؤلّف وغالبًا لا تكون كذلك). وقد كان هذا التناول هو منهج تناول الشعر الغنائي المهيمن إبّان القرن العشرين، وربما كان المبرر المقتضب لذلك، هو أنّ الأعمال الأدبية محاكاة قصصية لمنطوقات «العالم الحقيقي». وبالتالي، فإن القصائد الغنائية محاكاة قصصية للمنطوق الشّخصيّ. فالأمر وكأن القصيدة تبدأ بكلمات غير مرئية "مثلاً، بمقدوري أو بمقدور أحدهم القول: My love is a red, red rose" أو "We dance round in a ring and suppose". فتفسير القصيدة، إذن، هو مسألة

استنباط طبيعة مواقف المتكلم، وذلك من خلال مؤشّرات النص ومن خلال معارفنا العامّة عن المتكلمين وعن المواقف أو الحالات الشائعة. فما الذي يحمل المرء على التكلم هكذا؟ لقد كانت الطريقة المنهجية في تذوّق الشعر في المدارس والجامعات، التركيز على تعقيدات موقف المتكلّم، وكذلك على القصيدة بوصفها معالجة درامية لأفكار متكلّمٍ ومشاعره حيث يعيد المرء بناءه من جديد.

إنّ هذا التناول للشعر الغنائي تناول منتج، إذ تقدم قصائد عديدة، متكلّماً يؤدي أفعال كلام يمكن تمييزها: مثلاً، تأمل مغزى تجربة ما، تأنيب صديق أو محب، التعبير عن الإخلاص أو الإعجاب. ولكن إذا تحوّلنا إلى ما تبدأ به بعض أشــهر القصائد الغنائية كـ"Ode to the West wind" لـ **شلي** أو "Tiger, Tiger" لـ **بليك**، ستظهر المصاعب: "Owild West Wind, thou breath of Autumn's being!" [أوه، أيتها الريح الغربية العاصفة، نفحتك من وجود الخريف] أو "Tiger, Tiger, burning bright / In the forests of the night" [أيها النمر المتوهج في غابات الليل]. فمن الصعوبة بمكان تخيّل أي ضرب من المواقف يحمل المرء على أن يتكلم بهذه الطريقة أو ما الفعل غير الشعري الذي تقوم به [هذه الأبيات]. ربما كان الجواب الذي سنتوصل إليه هو أنّ هؤلاء المتكلمين تجرفهم [العاطفة]، ويزدادون شعرية، ويتخذون مواقفاً مغالياً فيها. أما إذا حاولنا أن نفهم هذه القصائد بوصفها محاكاة قصصية لأفعال الكلام العادية فإنّ الفعل يتبدى فعل محاكاة الشعر ذاته.

غلوّ الشعر الغنائي

إنّ ما تقترحه هذه الأمثلة هو مغالاة الشعر الغنائي. إذ لا تكتفي القصائد الغنائية بأنها مستعدّة لتخاطب أيّما شيء تقريباً (الريح، النمر، روحي) مفضلة ذلك على الجمهور الفعلي، بل وتفعل ذلك بنبرات تتسم بالغلوّ. فالمبالغة هي اسم للّعبة [التي تجري] هنا: فالنمر ليس برتقالي اللون فحسب، بل «متوهج» أيضاً؛

والريح هي «نفحة لوجود الخريف»، . وفيما بعد في القصيدة، هي المخلص والمدمر. حتى أن القصائد التهكمية تقوم على أساس تكثيف مغالٍ فيه، شأن **فروست** حين يختزل النشاط الإنساني إلى الرقص في حلقة وحين يتعامل مع الأشكال العديدة للمعرفة على أنها «ظن».

إننا نتطرّق هنا إلى أهم قضية نظرية، إذ يبدو أنّه ثمة مفارقة تكمن في صميم الشعر الغنائي. فغلوّ الشعر ينطوي على تطلّعه إلى ما دعاه المنظرون منذ العصور الكلاسيكية بـ«التّسامي»؛ علاقة بما يتخطى قدرات الإنسان في الفهم، حيث يثير رهبة أو كثافة عاطفية، ويقدم للقارئ إحساساً بشيء ما يقع وراء نطاق [تجربة] الإنسان. إلاّ أنّ هذا التطلع المتعالي يرتبط بالصور البلاغية كالمناجاة؛ وهي صورة مجازية تخاطب ما هو ليس بالمستمع حقّاً، والتشخيص الذي يضفي السمات الإنسانية على ما ليس من البشر، وكذلك التشخيص الذي يضفي صفة الكلام على الجمادات. إذن، كيف يمكن للتطلعات الرفيعة لنظم الشّعر أن ترتبط مع هذه الأدوات البلاغية؟

حينما ينحرف الشعر الغنائي عن فلك التواصل أو يتلاعب به ليتوجه [بالخطاب] إلى ما ليس بالمستمع حقّاً - ريح، أو قلب، أو النمر - فإن هذا يدل أحيانًا على مشاعر قوية تحمل المتكلم على أن يأخذ في الكلام فجأة وبعنف. إلاّ أنّ الكثافة العاطفية ترتبط بصفة خاصة مع فعل توجيه [الخطاب] أو مع فعل التّضرّع ذاته والذي يريد في أغلب الأحيان حالةً [معينة] ويسعى لاستحضارها إلى الوجود من خلال مطالبة الجمادات بأن تذعن لرغبة المتكلم. يحثّ متكلم **بليك**، الريح الغربية [ويقول]: "Olifl me as a wave, a leaf, a cloud" [آه، ارفعي بي كموجة، وورقة نبات، سحابة]. إنّ المطالبة المبالغ فيها بأن يسمعك الكون وأن يتصرّف بناءً على ذلك، هي خطوة يؤسّس بها المتكلمون أنفسهم بوصفهم شعراء متسامين أو بكونهم ذوي رؤيا؛ ذاك الذي بمقدوره أن يخاطب **الطبيعة** التي قد تستجيب له. فـ«آهة» التضرع هي مجاز للنداء الباطني الشعري، خطوة يزعم بها الصوت المتكلم أنّه ليس مجرد متكلّم شعر، بل تجسيد لروح الشعر وتقاليده

الأدبيـة. وأن تطلب من الرّياح الهـبـوب، أو أن تـطلب ممن لم يولـد بعـد سـمـاع صرخـاتك، فـهـذا فـعل الطقس الشعري. وتكمن طقسـيّته في أن الرياح لا تأتي والـذي لـم يولد بعـد لا يسـمع. فـالـصوت يصرخ لكي يصرخ. فـهو يصرخ كيما يجعل الصـوت دراميًا: يستجـمع صـور قـوته كي يؤسس هويتـه على أنه صـوت شاعري ونبويّ. إنّ أوامر المناجاة تنفخ الحياة في أحداث شعرية؛ أشياء ستتحقق، إن كان لها أن تتحقق، في حدث القصيدة.

تروي القصائد السردية حادثة. في حين أنّ القصائد الغنائية تكافح، إذا جاز لنا القول، كي تكون حدثًا. إلاّ أنّه ليس ثمة ضمـانة أنّ القصيدة ستفعل فعلها، فالمناجاة - كما تشير علامتا الاقتباس - هي الأكثر «شعرية» على نحو صارخ إلى حد الإرباك، وهي الأكثر تعمية وعرضة للنّبذ بوصفها هراء متّسم بالغلوّ. «آه، ارفعي بي كموجة، ورقة نباتٍ، سحابةً». لا أعتقد بهذا. فلتحاول شيء آخر. فأن تكون شاعـراً عليك الكفاح لتنجح في ذاك الضـرب من الأشياء، وعليك الكفاح لتنجح في المخاطرة بأنّه لن ينبذ شأنه شأن سفسفات كثيرة.

. إنّ المشكلة الرئيسية لنظرية الشعر، كما قلت آنفًا، هي العلاقة بين القصيدة بوصفها بنية مؤلّفة من كلمات والقصيدة بكونها حدثًا. فالمناجاة تسعى في الوقت ذاته لأن تجعل من شيء ما يحدث، ولأن تعرض ذاك الحدث على أنّه يستند إلى الأدوات اللفظية؛ كما هو الحال في استناده إلى «أوه» التي لا معنى لها في البيت المتسم بالمناجاة: "Owild West Wind!".

وأن تشدّد على المناجاة، والتشخيص، وكذلك التشخيص الذي يضفي صفة الكلام على الجمادات، والغلوّ، هو أن تجمع فيما بين المنظرين الذين أكدوا على مرّ العصور، على ما **يميز** الشعر الغنائي عن أفعال الكلام الأخرى، وعلى ما يجعله أكثر الأشكال أدبية. يقول **نورثرب فراي**: **أنّ** الشعر الغنائي «هو ذاك الجنس الأدبي الذي يظهر بجلاء الجوهر الافتراضيّ للأدب، السرد والمعنى من زاويتهما الحرفيتين

بوصفهما نظامًا للكلمات ووضعًا للكلمات في أنساق». أعني أنّ الشعر الغنائي يظهر لنا [كيف] أنّ المعنى والقصة ينشآن عن النمط اللفظي. فأنت تكرّر في بنية إيقاعية الكلمات التي تتصادى [معانيها]، لترى ما إذا كانت القصة والفحوى لن يظهرا للعيان.

الكلمات الإيقاعية

يدعو **فراي** في كتابه **تشريح النقد**، وهو خلاصة قيّمة عن الشعر الغنائي والأجناس الأدبية الأخرى، يدعو المقومات الأساسية للشعر الغنائي بـ **الثغثغة** babble، و **الخربشة** * doodle، وجذرهما **الترنّم والأحجيّة** **. فالقصائد تثغثغ، وتتصدّر بالسمات غير الدلالية للّغة - صوت [الحروف]، الإيقاع، تكرار الحروف - كي تقدّم السحر أو التّعويذة:

This darksome burn, horseback brown,

His rollrock highroad roaing down...

والقصائد تحاجي أو تخربش [تعبث] بنا بمداورتها الشّكسة، وبتراكيبها

---

* «الثغثغة (ثغ) الكلام الذي لا نظام له. والخربشة: إفساد العمل والكتاب ونحوه، كتاب مخربش: مفسد (اللسان)»، عن **تشريح النقد**، نورثرب فرايي، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الإردنية، ١٩٩١. ص٣٥٩.

** charm & riddle: «الترنم أي التردد المنوّم الذي يخاطب الاستجابة الجسمانية اللا إرادية من خلال إيقاع الرقص النابض فيها، ولذا فإنه ليس بعيداً عن معنى السحر أو القوة الجسمانية التي تصعب مقاومتها == أمّا الأحجية فهي في العادة مزج للإحساس والتأمل واستعمال لشيء ما يحس بالتجربة لاستثارة الفكر حوله... وفكرة الأحجية هي الاحتواء الوصفي: أي أن الموضوع لا يوصف بل يحتوى وتوضع دائرة من الكلمات حوله. والموضوع في الأحاجي البسيطة يتكون من صورة مركزية، ويحس القارئ أن عليه أن يحزر، أي أن يساوي ما بين القصيدة وما بين اسم الصورة أو علامتها أو رمزها.» عن **تشريح النقد**، نورثرب فرايي، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١. ص٨- ٣٦٧، ٣٩٦.

المحيّرة: ما هو الـrollrock highroad؟ ومـا عن «السـر الذي يجلس في الوسط ويكون على معرفة بـــ . . . »؟

وتكون هذه السمات بارزة في أغاني الأطفال والأغاني الشعبية، حيث كثيراً ما نجد أنّ الحبور يكمن في الإيقاع والتّعويذة وغرابة الصور:

Pease porridge hot,

Pease porridge cold,

Pease porridge in the pot,

Nine days old.

يتباهى نمط الإيقاع والقافية بتنظيم هذه القطعة اللغوية، وبمقدورهما أن يبعثا على انتباه تفسيري خاص (كما هو الحال حينما تثير القافية سؤال العلاقة فيما بين المفردات الإيقاعية) وكذلك يمكنهما تعليق التساؤل [عن القصيدة]: فالشعر له ترتيبه الخاص به، حيث يمنح [المرء] اللذة، وبالتالي ليس ثمة داعٍ للسؤال عن المعنى؛ كما أنّ تنظيم الإيقاع يجعل من اللغة مهيمنة على رقيب الذكاء، ويقطن في الذاكرة الميكانيكية. فنحن نتذكر Pease porridge hot دون أن نكلّف أنفسنا عناء السؤال عمّا قد تكونه Pease porridge، وحتى إذا اكتشفنا ما تعنيه Pease porridge [ثريد البازِلاّ] فمن المحتمل أننا سننسى ذلك قبل أن ننسى البيت Pease porridge hot.

إنّ صدارة اللغة وجعلها غريبة من خلال تنظيم العَروض وتكرار أصوات [الحروف]، تشكّل أساس الشعر. ومن هنا، تطرح نظريات الشعر العلاقات بين النماذج المختلفة - العروضية، الفونولوجية، الدلالية، الثيمية - لتنظيم اللغة، وبوجه عام، العلاقات بين الأبعاد الدلالية وغير الدلالية للّغة، بين ما تقوله القصيدة والكيفية التي تقول بها ذلك. فالقصيدة هي بنية من الدوال التي تدمج المدلولات وتعيد تعيينها من جديد، وذلك أنّ لأنماطها الشكلية تأثيراتها على بنياتها الدلالية، حيث تتمثّل المعاني التي تكون للمفردات في سياقات أخرى وتخضعها لتنظيم جديد، وتغيّر [موقع] النّبر والبؤرة، وتحوّل المعاني الحرفية إلى معانٍ مجازية،

وتضع العبارات في مسارها الملائم، وفقًا لأنماط التّوازي [بين الأصوات أو التراكيب أو الكلمات. . .]. ومما يعدّ فضيحة للشعر أنّ السمات «العارضة» للصوت والإيقاع تتعدى الفكر وتؤثّر فيه على نحو منظوم.

تفسير القصائد

يقوم الشعر في هذا المستوى، على عرف الوحدة والاستقلال، كما لو أنّه ثمة قاعدة تقول: لا تتعامل مع القصيدة كتعاملك مع قطعة محادثة؛ جزءٌ يحتاج إلى سياق أوسع لتفسيره، بل افترض أنّ القصيدة لها بنيتها الخاصة بها. حاول أن تقرأها وكأنها كلّ جماليّ. يقدم التقليد [الأدبي] للشعرية نماذج نظرية متنوعة. فقد افترض الشّكليّون الروس في بدايات القرن العشرين، أنّ هذا المستوى من بنية القصيدة ينبغي أن يعكس ذاك؛ ويعقد المنظّرون الرمانتيكيون والنقاد الإنكليز الجدد وكذل الأمريكيون، تناظرًا [وظيفيّـًا] بين القصائد والكائنات الطبيعة: ينبغي أن تتلاءم جميع أجزاء القصيدة مع بعضها بعضًا على نحو متناغم. وتفترض القراءات ما بعد البنيوية توترًا يتعذر اجتنابه، بين ما تقوم به القصيدة وما تقوله؛ تلك الاستحالة [التي تواجهها] القصيدة، أو ربما أية قطعة لغة، في ممارسة ماتبشّر به.

وتشدّد المفاهيم الحديثة عن القصيدة بوصفها بناءات تناصية، على أنّ القصائد تستمد طاقتها من صدى القصائد السابقة؛ تلك الأصداء التي قد لا تسيطر عليها هذه القصائد. وتغدو الوحدة بدرجة أقل خاصية للقصائد مقارنة بكونها ما يسعى إليه المفسرون، سواء أكانوا يبحثون عن الصّهر المتناغم أو عن توتّرٍ غير مفصولٍ فيه. ولكي يقوم القراء بذلك، فإنهم يحدّودن المتضادات في القصيدة (شأن التضاد بين "We" و "Secret" وبين "Knowing"و "supposing") ويرون إلى الكيفية التي تنحاز بها العناصر الأخرى في القصيدة، وبصفةٍ خاصّة التعبيرات المجازية، إلى هذه المتضادات.

لنتناول القصيدة المشهورة المؤلّفة من بيتين لـ **عزرا باوند**، وهي بعنوان «في محطة المترو»:

The apparition of these in the crowd;

Petals on a wet, black bough.

[طيف هذي الوجوه في الزحام؛

بتلات على غصن أسود رَطْب.]

يقتضي تفسير هذين البيتين الاشتغال على التضاد بين الزحام في نفق [المشاة] والمشهد الطبيعي. كما أنّ اقتران البيتين [مع بعضهما] يؤكد على التوازي بين الوجوه في ظلام النفق والبتلات على غصن شجرةٍ أسودٍ. ولكم ماذا بعد ذلك؟ إنّ تفسير القصيدة لا يستند فقط على عرف الوحدة، بل يستند أيضاً إلى عرف المغزى، والقاعدة مفادها: إنّ القصائد، مهما تكن متواضعة في مظهرها، يفترض بها أنها تدور حول شيء ما هامّ، وبالتالي، فإنه ينبغي أخذ التفاصيل الماديّة بالحسبان، وذلك كيما نصل إلى المغزى العام. وينبغي قراءتها بوصفها علامة أو «معادل موضوعي»، إذا استخدمنا مصطلحات **ت.س. إليوت**، للمشاعر الهامّة للمغزى وكذلك تلميحاته.

فلكي يجعل القراء من التضاد في قصيدة **باوند** الصغيرة، ذي مغزى، ينبغي لهم التفكير في الكيفية التي يمكن بها أن يفعل التوازي [فعله]. هل تغاير القصيدة مشهد الزحام المدينيّ في المترو بالمشهد الطبيعي المسالم للبتلات على غصن الشجرة الرطب، أم أنها توازن فيما بينهما، حيث تدوّن [نقاط] التشابه؟ الخياران كلاهما ممكنان، ولكن يبدو أنّ الأخير قراءة أكثر ثراءً بحضّها على خطوة يدعمها التقليد [الأدبي] لتفسير الشعر. فالإدراك الحسي **للتشابه** فيما بين الوجوه في الزحام والبتلات على الغصن - أي أن نرى إلى الوجوه داخل الزحام كبتلات على غصن -

مثالٌ على الخيال الشعري حيث «يرى العالم على نحو جديد»، ويدرك العلاقات غير المتوقعة، وبطبيعة الحال يتذوّق ما قد يكون لمراقبين آخرين مجرد أمر تافه وثقيل الوطأة، إذ يجد عمق التفكير في المظهر الشكلي. وبالتالي، ربما كانت هذه القصيدة الصغيرة تأملاً في قوة الخيال الشعري لتحقيق التأثيرات التي تحققها القصيدة ذاتها. إنّ مثالاً كهذا، يبيّن عرفًا أساسيًّا لتفسير الشعر: فكر فيما تقوله هذه القصيدة وإجراءاتها عن الشعر أو عن خلق المعنى. ويمكن قراءة القصائد في نشرها للعمليات البلاغية، بوصفها استكشافات في الشعرية، تمامًا شأنها شأن الروايات، كما سنرى ذلك في الفصل القادم، فهي على مستوى معين تأمّلات في جعل تجربتنا بالزمن واضحة، وهي، من ثمّ، استكشافات في نظرية السرد.

٦
السـرد

فيما مضى، كان يقصد بـ **الأدب** قبل كل شيء الشعر. أمّا الراوية فقد كانت [فنّا] محدثًا، أقرب إلي السيرة أو عرض الأحداث [التاريخية] منها إلى الأدب بحقٍّ؛ شكل شعبيّ لا يمكنه أن يطمح إلى الدّعوات الرفيعة للشعر الغنائي والملحمي. ولكن، في غضون القرن العشرين، تفوّقت الرواية على الشعر، سواء تعلّق الأمر بما يكتبه الكتّاب أو تعلّق بما يقرأه القرّاء، ومنذ الستينات بات السرد مهيمنًا على التربية الأدبية أيضًا. ولم يزل الناس يقرؤون الشعر - يُطلب منهم ذلك، في غالب الأحيان - إلاّ أنّ الروايات والقصص القصيرة باتت جوهر المنهاج الدراسي.

ولا يعدّ هذا مجرد نتيجة لتفضيلات جماهير القرّاء الذين يلتقفون القصص بسعادة وقلّما يقرؤون القصائد. بل زعمت النظرية الأدبية والثقافية أكثر فأكثر [بالدور] المركزي الثقافي [الذي يشغله] السرد. فالقصص - تمضي المحاجة - هي الطريقة الأساسية التي نفهم بها الأشياء، سواء رأينا إلى حيواتنا على أنها تسلسل [وقائع] تفضي إلى مكان ما، أم تحدثنا لأنفسنا عمّا يجري في الحياة الدنيا. في حين أن التفسير العلمي يفهم الأشياء بتطبيق القوانين عليها - كلّما حصلنا على A و B، سيحدث c [حتمًا] - غير أن الحياة ليست على هذه الشّاكلة بوجه عامّ. فهي لا تتبع منطقًا علميًّا للسبب والنتيجة، بل تتبع منطق القصص؛ ولكي تفهم [ما يجري] ينبغي لك أن تدرك الكيفية التي يفضي بها شيءٌ إلى آخر، الكيفية التي

يمكن لهذا الشيء أن يحدث: كيف انتهى الأمر بـ **ماغي** أن تبيع برامج الكومبيوتر في سنغافورة، وكيف حدث أن والد **جورج** قدّم له سيارة.

ونحن نفهم القصائد من خلال القصص المحتملة؛ لا بل أنّ فلاسفة التاريخ، كما أشرت في الفصل الثاني، حاججوا بأنّ التفسير التاريخي لا يتبع منطق السببية العلمية بل منطق القصص؛ فكي تفهم الثورة الفرنسية ينبغي لك استيعاب سردٍ يبيّن كيف أنّ حادثة أفضت إلى أخرى. والبنى السردية منتشرة في كل مكان؛ يشير **فرانك كرمود** أنّه حينما تقول أنّ الساعة تتكتك، فأنت تضفي على هذه الضجة [التّكتكة] بنية قصصية، مميزاً بذلك بين صوتين متطابقين فيزيائيّاً، وذلك يجعل **تك** بداية و **تاك** خاتمة. وأعدّ «**تكتكة الساعة**» نموذجًا لما ندعوه بالحبكة؛ تنظيم يضفي تناسقًا وتناغمًا على الزمن بمنحه شكلاً.

إن ّنظرية السرد («علْم السرد») فرع فعّال للنظرية الأدبية، فالدراسة الأُدبية تستند إلى نظريات بنية السرد؛ تستند إلى أفكار الحبكة، وضروب الرواة المختلفين، وتقنيات السرد. كما أنّ شعرية السرد، إذا جاز لنا التعبير، تسعى وفي الوقت نفسه، إلى فهم مكونات السرد، وإلى تحليل الكيفية التي تحقق بها سرديّات معينة تأثيراتها.

إلاّ أنّ السرد ليس مجرد مادة بحث أكاديمية. إذ ثّمة دافع إنساني أساسي للسمع ورواية القصص. فالأطفال يطوّرون في سن مبكرة ما يمكن للمرء أن يدعوه بقدرة سردية أساسية؛ وعندما يطالبون بالقصص، فإنهم يعرفون تمامًا حينما تحاول خداعهم بأن تتوقّف قبل أن تصل إلى خاتمة القصة. لذا، فإنّ السؤال الأوّل لنظرية السرد ربما كان: ما الذي نعرفه ضمنيّاً عن الشكل الأساسي للقصص، الذي يتيح لنا القدرة على التمييز بين قصة تصل إلى خاتمة «على نحوٍ ملائم» وأخرى لا تكون كذلك، حيث تترك معلّقة؟ إذن، يمكننا أن نرى إلى نظرية السرد بوصفها سعيًا إلى توضيح قدرة السرد هذه وجعلها جليّة، تمامًا كما هو شأن علم اللغة الذي يسعى

إلى جعل القدرة اللغوية واضحة : ما الذي يعرفه متكلّموا لغةٍ على نحو لا وعي في معرفتهم بتلك اللغة . ويمكننا أن نرى إلى اللغة هنا على أنها تبيان للمعارف الثقافية الحدسية أو الإدراك .

الحبكة

ما هي المتطلبات الأولّية لقصةٍ ما؟ يقول **أرسطو** إنّ الحبكة هي أكثر السمات أساسية للسرد، ولا بدّ للقصص الجيدة أن تكون لها بداية ووسط وخاتمة، وأن تقدّم اللذة بفعل إيقاع ترتيبها . ولكن، ما الذي يخلق الانطباع بأنّ سلسلة معينة من الأحداث لها هذا الشكل؟ اقترح المنظرون تفسيرات متنوعة . إلاّ أنّ الحبكة تقتضي تحوّلاً [من حال إلى حال جديدة] . يجب أن يكون هناك موقف ابتدائي، وتغيير يكتنف نوعًا معيّنًا من النقض [أو القلب]، وانفراج يهب التغيير مغزاه . ويشدّد بعض المنظرين على نماذج التوازي التي تقدّم حبكات مرضية، كالانتقال من علاقةٍ فيما بين الشخصيات إلى نقيضها، أو الانتقال من خوف أو من تنبؤ إلى تحقّقه أو عكسه؛ ومن مشكلة إلى حلها، أو من تهمة زائفة أو تحريف إلى تصويبه وتقويمه . وفي كل حالة من هذه الحالات نجد اقتران تطورٍ على مستوى الأحداث مع تحوّلٍ على مستوى الثيمة . إذ أنّ مجرد تسلسل أحداث لا يؤدي إلى [خلق] قصة . بل لا بدّ من خاتمة تربط ما يأتي في نهاية القصة بالبداية؛ خاتمة تشير، وفق بعض المنظرين، إلى ما قد حدث للرغبةِ التي أفضت إلى الأحداث التي تسردها القصة .

إذا كانت نظرية السرد تفسيراً للقدرة السردية، فينبغي لها التّركيز أيضًا على مقدرة القرّاء على تعيين الحبكات . ويمكن للقرّاء التّمييز بأنّ عملين [أدبيين] طبعاتٌ للقصة ذاتها؛ ويمكنهم تلخيص الحبكات ومناقشة [مدى] كفاءة تلخيص حبكة ما . ولا يتعلق الأمر بأنهم سيكونون متفقين [على ذلك] دائمًا، ولكن من المحتمل أنّ اختلافاتهم ستظهر قدراً كبيراً من الفهم المشترك . تسلّم نظرية السرد بوجود مستوى

للبنية - ما ندعوه بوجه عام بـ «الحبكة» - مستقلاً عن أيّة لغة معينة أو وسيط تمثيليّ. وعلى خلاف الشعر الذي يتوه في [عملية] الترجمة، فمن الممكن الإبقاء على الحبكة في ترجمتها من لغة أو وسيط إلى آخر؛ حيث يمكن أن يكون لفيلم صامت أو مسلسلة هزلية الحبكة ذاتها التي تكون لقصة قصيرة.

ومع ذلك، فقد اكتشفنا طريقتين للتفكير في الحبكة. فمن ناحية أولى، الحبكة طريقة في تشكيل الأحداث لتجعلها قصة حقيقية؛ فالمؤلّفون والقرّاء يصوغون الأحداث في حبكة في سعيهم لإدراك الأشياء. والحبكة، من ناحية أخرى، هي ما تشكّلها السرديات في تقديمها «للقصة» ذاتها بطرق متباينة. إذن، قد يشكّل (المؤلّفون والقرّاء) سلسلة أفعال تقوم بها ثلاث شخصيات، في حبكة أوليّة لحب يقوم على اشتهاء الجنس المغاير، حيث يجدّ شاب في طلب يد فتاة للزواج، غير أنّ معارضة الوالد تحول دون ذلك، ولكن انعطافًا معينًا في الأحداث يفسح المجال للعاشقين أن يجتمعا معًا. ويمكن لهذه الحبكة ذات الشخصيات الثلاث، أن تقدّم في السرد من وجهة نظر البطلة المعذبّة، أو الأب الغاضب، أو الفتى الشاب، أو من وجهة نظر مراقب خارجي أربكته هذه الأحداث، أو من وجهة نظر راوٍ كلّيّ العلم بمقدوره أن يصف أكثر المشاعر عمقًا لكل شخصية أو أن يتّخذ لنفسه مسافة بحيث يكون على دراية بما يجري من أحداث. ومن هذه الزاوية، فإنّ الحبكة أو القصة هي المعطى، أما الخطاب فهو التمثيلات المتنوّعة لها.

تقوم المستويات الثلاثة التي أناقشها - الأحداث، الحبكة (أو القصة) والخطاب - بوظيفة (متقابلين)؛ أي التقابل بين الأحداث والحبكة، وبين القصة والخطاب.

الأحداث / الحبكة

القصة / الخطاب

فالحبكة أو القصة هي المادة التي يتمّ تقديمها، ويقوم الخطاب (الطبعات المتباينة «للقصة ذاتها») بترتيبها من وجهة نظر معينة. ولكن الحبكة هي ذاتها وعلى نحو مسبق تشكيل للأحداث. إذ يمكن للحبكة أن تجعل من [حفلة] زفاف الخاتمة السعيدة لقصةٍ أو بداية لها، أو قد تجعل منها تحوّلاً في منتصف القصة. ورغم ذلك، فإنّ ما يقابله القرّاء فعليّاً هو خطاب نصٍّ؛ فالحبكة هي شيء ما يستدلّ عليه القرّاء من النص. كما أنّ فكرة الأحداث الأوّليّة التي تتشكل الحبكة منها، هي أيضاً استدلال على القارئ أو بناء له. فإذا تكلمنا عن الأحداث التي تتشكّل في الحبكة، فهذا [يعني] أن نلقي الضوء على فحوى الحبكة وتنظيمها.

التّقديم

إذن، فإنّ التمييز الأساسي لنظرية السرد هو بين الحبكة والتّقديم، بين القصة والخطاب. (يتباين المصطلح من منظّر إلى آخر). فعندما يواجه القارئ نصّاً (وهو مصطلح يتضمّن الأفلام والتمثيلات الأخرى)، فإنّه يفهمه من خلال تعيين القصة، وبعد ذلك، ينظر إلى النص بوصفه تقديماً معيناً لتلك القصة؛ ومن خلال تعيين «ما يجري»، يكون بمقدورنا التفكير في بقية المادة اللفظية بوصفها طريقة تصوير لما يحدث. وبذا، يمكننا التساؤل عن نموذج التقديم الذي تمّ اختياره وما ينطوي عليه من تباين. ثمة متغيّرات عدّة ولها دور حاسم في تأثيرات السرديات. إذ تستكشف نظرية السرد الطرق المتباينة في إدراك هذه المتغيّرات. وفيما يلي بعض الأسئلة الأساسية التي تعيّن التنويع الذي له معناه.

من يتكلّم؟ يقال عادة أنّه ثمة راوٍ لكلّ سردٍ، وقد يكون هذا الراوي شخصية خارج القصة أو شخصية بداخلها. ويميّز المنظرون «السرد بصيغة المتكلّم»، حيث يتحدث الراوي بصيغة المفرد المتكلم، عمّا يدعى وعلى نحو مربك بـ«السرد بصيغة الغائب»، حيث لا نجد ضمير المتكلم «أنا»؛ إذ لا يتمّ تعيين الراوي بوصفه شخصية داخل القصة، بل يتمّ الإشارة إلى الشخصيات كافة بصيغة الغائب، وذلك

باستخدام الاسم أو الضمير «هو» / «هي». وقد يكون الرواة بصيغة المتكلم من **الشخصيات الرئيسة** التي تروي القصة، وربما كانوا مجرد **مشاركين**؛ شخصيات ثانوية في القصة، أو ربما كانوا **مراقبين** للقصة؛ حيث يكون دورهم لا أن يقوموا بفعلٍ، بل أن يصفوا لنا الأشياء. وقد يطوّر المراقبون بصيغة المتكلم على أنهم أفراد لهم أسماء، وتاريخ، وشخصيات مميزة، وربما لا يتمّ تطويرهم أبدًا ويصرف النظر عنهم بسرعة في سير السرد، ويقصون أنفسهم بعد تقديمهم للقصة.

من يتكلم عمّن؟ يخلق المؤلّف نصّا يقرأه القرّاء. ويستدلّون من النص على راوٍ (الصوت الذي يتكلم) يخاطب الراوي المستمعين الذين يكوّنون أحيانًا مضمرين أو يتمّ بناءهم، ويتمّ أحيانًا أخرى تعيينهم بكونهم شخصيات في القصة (لاسيّما في القصص داخل القصص، حيث تصبح إحدى الشخصيات الراوي الذي يروي القصة الداخلية للشخصيات الأخرى). وكثيراً ما يدعى جمهور الراوي بـ **المروي له**. وسواء أكان المروي لهم معيّنين على نحوٍ واضحٍ أو على نحوٍ غير واضح، فإنّ السرد يبني ضمنيّا جمهوراً وذلك من خلال ما يفسّره السرد وما يسلّم به. فالعمل [الأدبي] الذي يكون قد كتب في مكان وزمان آخرين، يضمر عادة جمهوراً يقرّ بإحالات معينة، ويشترك في افتراضات محددة قد لا يشاركه فيها القارئ الحديث. وقد اهتمّ النقد النسوي لا سيّما بالطريقة التي تفترض بها السرديات الأوروبية والأمريكية في أغلب الأحيان قارئًا ذكراً؛ حيث يخاطب القارئ بوصفه ذاك الذي يشارك في وجهة نظر ذكورية.

من يتحدّث المتكلّم؟ ربما كان السرد واقعًا في الزمن الذي تجري فيه الأحداث (كما هو شأن رواية **الحسد** لـ **آلان روب غرييه**، حيث يأخذ السرد شكل: «الآن يحدث X، والآن يحدث Y، والآن يحدث Z»). وقد يتبع القصّ أحداثًا معينة مباشرة؛ شأن الروايات التراسلية، كـ **باميلا** لـ **صاموئيل ريتشاردسون**، حيث تتناول ما حدث حتى تلك اللحظة. وقد يجري السرد، كما

هي الحالة الأكثر شيوعًا، بعد انتهاء الأحداث الأخيرة في السرد؛ حيث يلتفت الراوي إلي تسلسل الأحداث بأكملها.

بأيّة لغة يتحدّث المتكلم؟ قد يكون لأصوات السرد لغتها المميزة الخاصة بها، حيث تروي بها كل شيء في القصة، أو تنقل لغة الآخرين وتتبنّاها. فالسرد الذي ينظر إلى الأشياء من خلال وعي طفل بمقدوره أن يستخدم إمّا لغة الراشد لكي ينقل مدركات الطفل الحسية أو ينسلّ إلى لغة الطفل [ذاتها]. يصف المنظّر الروسي **ميخائيل باختين** الرواية على أنها عمل يتسم **بتعدد الأصوات** أساسًا، أو تكون حوارية أكثر من كونها مونولوجية (وحيدة الصوت)؛ فجوهر الرواية هو تقديمها لأصوات أو خطابات متباينة، وبالتالي، تقدّم تصادم المنظورات الاجتماعية وكذلك وجهات النظر.

بأيّة سلطة يتحدث المتكلم؟ أن تروي قصة هو أن تزعم بسلطة معينة، حيث يسلّم بها المستمعون. فعندما يبدأ راوي **أيما** لـ **جين أوستن**: «أيما وودهاوس، ذات جمال مهيب، ذكية، وثريّة، لديها منزل مريح، وهي ذات مزاج سعيد. . . . «فنحن لا نتساءل على نحو نزّاع إلى الشك، ما إذا كانت **أيما** جميلة وذكية بحق. بل نتقبل هذا التقرير إلى أن نقع على أسباب تحملنا على التفكير بـ **أيما** بطريقة أخرى. ويطلق على الرواة أحيانًا مصطلح **غير جدير بالثقة** وذلك حينما يقدّمون معلومات كافية عن المواقف وكذلك المشعرات عن تحيّزاتهم، ليحملونا على الشك بتفسيراتهم للأحداث، أو عندما نجد أسبابًا [كافية] للشك بأنّ الراوي يشاطر المؤلّف القيم ذاتها. يتحدّث المنظرون عن **سردٍ واعٍ بذاته** وذلك عندما يناقش الرواة واقعة أنهم يروون قصة، ويتردّدون في كيفية روايتها، أو حتى عندما يتباهون بقدرتهم على تحديد الكيفية التي ستنتهي بها القصة. إنّ السرد الواعي بذاته يطرح مشكلة سلطة السرد.

تحديد البؤرة *

من الذي يرى؟ كثيراً ما تتحدّث المناقشات الدائرة حول السرد، عن «وجهة النظر التي تروى بها القصة» إلاّ أنّ هذا الاستخدام لـ **وجهة النظر** يخلط بين سؤالين منفصلين: من يتكلّم؟ ولمن تكون الرؤية التي يتمّ تقديمها؟ توظّف رواية **ما عرفته مايسي** لـ **هنري جيمس**. راوياً ليس بطفلٍ، لكنه يقدّم القصة من خلال وعي الطفلة **مايسي** إذ أن **مايسي** ليست الرّاوي؛ حيث يتمّ وصفها بضمير الغائب «هي»، إلاّ أنّ الرواية تقدّم أشياء عدّة من منظورها. فهي، مثلاً، لا تدرك البعد الجنسي للعلاقات بين الراشدين من حولها. وتحدّد **بؤرة** القصة - إذا استخدمنا المصطلح الذي طوّره منظّرا السرد **ميك بال وجيرارد جينيت** -من خلالها وكذلك يتمّ التركيز على الأحداث من خلال وعيها وموقفها. وبالتالي، فإنّ سؤال: «من يتكلّم؟» منفصل عن السؤال: «من الذي يرى؟» ومن أيّ منظور يتمّ التركيز على الأحداث وتقديمها؟ ربما كان محدّد البؤرة هو الراوي نفسه وقد لا يكون كذلك. ثمة متغيّرات عديدة هنا.

١ - [الروابط] الزمنية. قد يحدّد السرد بؤرة الأحداث من اللحظة التي تظهر فيها هذه الأحداث، أو بعد ذلك بفترة قصيرة أو طويلة. وقد يركّز على ما عرفه محدّد البؤرة أو ما فكّر به في الوقت [الذي وقع فيه] الحدث، أو ربما ركّز على الكيفية التي رأى بها إلى الأحداث فيما بعد، [ويترافق ذلك] مع فائدة إدراك طبيعة الأحداث بعد وقوعها. وقد يركّز الراوي، في قصّه لشيءٍ حدث له في طفولته، على الأحداث من خلال وعي الطفل الذي كانه؛ حيث يقصر قصته على ما فكّر وأحسّ به في ذلك الوقت، أو ربما ركّز على الأحداث من خلال معارفه وفهمه في

* focalization: وتعني تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته. ولكن «تحديد البؤرة» لا ينحصر في إطار النظر، وإن كان النظر أهم مصادره، فقد يكون بالسمع أيضاً. ويترجم أحياناً هذا الحصر بـ «التبئير» لأنّ السرد يجري فيه من خلال بؤرة فيه تحدد إطار الرؤية وتحصره. وبناء على ذلك، نجد: «المبئر» و «المبأر» وما إلى ذلك. ولكن آثرت ترجمتها بـ «تحديد البؤرة» و «محدّد البؤرة».

الوقت الذي يسرد فيه القصّة. وقد يجمع فيما بين هذه المنظورات جميعًا، متنقلاً بين ما عرفه وأحسّ به في ذلك الوقت وبين ما يعرفه الآن. وعندما يحدّد السرد بصيغة الغائب بؤرة الأحداث من خلال شخصية معينة، فإنّه يستخدم التنويعات ذاتها، حيث يروي الكيفية التي بدت بها الأشياء للشخصية في حينه، أو الكيفية التي رأى بها إلى الأحداث فيما بعد. إنّ اختياراً [معينًا] لزمن البؤرة من شأنه أن يخلق تباينًا كبيراً في تأثيرات السرد. فالقصص البوليسية، مثلاً، تقصّ ما عرفه محدّد البؤرة في كل لحظة من لحظات التحقيق؛ بمعرفة النتيجة للذروة.

٢- المسافة والسرعة. ربّما تمّ التركيز على القصة عن طريق ميكروسكوب، إذا جاز التعبير، أو من طريق تلسكوب؛ إمّا أن تتقدّم ببطء مع تفاصيل كثيرة، أو بسرعة تروي لنا ما حدث: «منح الملك الشّاكر الأمير يد ابنته، وعندما مات الملك، خلفه الأمير على العرش وحكم بسعادة لسنوات عديدة». أمّا فيما يتعلق بالسرعة فثمّة تنويعات في التّكرار؛ فقد يروى لنا ما حدث في مناسبة معينة أو ما وقع كل ثلاثاء. وأكثر المصطلحات تميزاً هو ما دعاه **جيرارد جينيت** بـ تكرار زائف أو «الفقرات التي توحي بالتكرار»؛ إذ نجد أنّ شيئًا نوعيّا تمامًا لا يمكنه أن يقع إلاّ مرة واحدة، يتمّ تقديمه على أنّه يقع بانتظام. *

٣- حدود المعرفة. فمن جهة، قد يحدّد سردٌ بؤرة القصة من خلال منظور ضيّق تمامًا - منظور «عدسة الكاميرا» أو «fly on the wall» -** حيث تروى الأحداث من غير أن تمنحنا منفذاً إلى أفكار الشخصيات. حتى هنا، ربما ظهرت تنويعات كثيرة وذلك استناداً إلى درجة الإحاطة التي ينطوي عليها الوصف «الخارجي» أو وصف «الأشياء». إذن، نجد أنّ: «أشعل العجوز سيجارة» تتحدّد

---

* Pseudo - iterative: إذ نجد مشاهد يقدمها الكاتب بصيغة تكرارية، ولكنها تتضمن من دقة الوصف وغناه بالتفاصيل ما يقطع بأنها فريدة ولم تقع إلاّ مرة واحدة.

** FOTW: من تقنيات الرقابة غير المتطفلة، حيث لا يكون ثمة تفاعل بين المراقِب والمراقَب، ويسرد المراقب ما يجري بشكل حرفي من دون تطفل على ما يجري أو تدخل فيه.

بؤرتها من خلال مراقب معتاد على نشاطات الإنسان، في حين نجد أنّ: «كان الشّخص ذو الشّعر الضارب إلى البياض على قمة رأسه، يمسك بعودٍ مشتعل عن قرب، وبدأ الدخان يتصاعد من أنبوب أبيض متّصل بجسده «يتم تحديد بؤرتها عن طريق مسافة قائمة خارج الأرض أو شخص يقع على مسافة شاسعة. وعلى الجهة الأخرى، يقع ما ندعوه بـ «السرد كلّيّ العلم» حيث يكون محدّد البؤرة شخصية إلهية بمقدورها أن تنفذ إلى الأفكار العميقة للشخصيات وإلى دوافعها الخفيّة: «انشرح صدر الملك كثيراً عندما شاهد منظر الذهب، إلاّ أنّ جشعه لم يشبع». إنّ السرد كلّيّ العلم؛ حيث يبدو أن ليس ثمة حدود، من حيث المبدأ على ما يمكن معرفته وروايته، ليس شائعًا فقط في الحكايات التقليدية، بل في الروايات الحديثة أيضًا، حيث أنّ اختيار ما سيتمّ روايته أمر حاسم جداً.

تظهر القصص التي تتحدد بؤرتها في الأصل من خلال وعي شخصية وحيدة، أمّا في السرد بصيغة المتكلم؛ حيث يقصّ الراوي ما يفكر فيه وما يلاحظه، أو تظهر في السرد بصيغة الغائب؛ حيث تدعى في أغلب الأحيان بـ «وجهة نظر صيغة الغائب المحدودة»، كرواية **ما عرفته مايسي**. وقد ينتج **السرد غير الجدير بالثقة** عن محدودية وجهة النظر؛ وذلك عندما نصل إلى إحساس بأنّ الوعي الذي يظهر تحديد البؤرة عاجز عن فهم الأحداث أو معارض لها، الأمر الذي يقوم به قراء القصة القادرين.

إنّ ما تقدّم ذكره وكذلك التنويعات الأخرى في السرد وتحديد البؤرة، لها عظيم الأثر في تحديد التأثير الإجماليّ للروايات. فالقصة التي يكون السرد فيها كلّيّ العلم؛ حيث يشرح بالتّفصيل مشاعر الشخصيات الرئيسة ودوافعها الخفية ويظهر دراية بما ستؤول إليه الأحداث، ربما أعطت انطباعًا عن إمكانية فهم العالم. فقد تسلّط الضوء، مثلاً، على [الخصائص] المضادة بين ما يرمي إليه الناس وما يقع على نحو يتعذر اجتنابه («لم يكن يعلم أنّه بعد ساعتين ستدهسه عربة وأنّ

خططه ستذهب أدراج الرّياح»). وقد تلقي القصة التي تروى من وجهة نظر ضيقة لشخصية رئيسة وحيدة، الضوء على عدم إمكانية التنبؤ التامّ بما يجري؛ فطالما أننا لانعرف ما الذي تعتقده الشخصيات الأخرى أو ما الذي يجري، فإنّ كلّ ما يقع لهذه الشخصية ربما كان مفاجأة. وتزداد تعقيدات السرد أيضًا من خلال تضمين القصص داخل القصص، بحيث يغدو فعل رواية القصة حدثًا داخل القصة؛ حدثًا تكون تبعاته ومغزاه محل عناية أساسيّة. قصص داخل قصص داخل قصص.

ما الذي تقوم به القصص

يناقش المنظّرون وظيفة القصص أيضًا. أشرت في الفصل الثاني إلى «النصوص التي تعرض السرد»؛ فئة تتضمن السرديات الأدبية والقصص التي يرويها الناس لبعضهم بعضًا، ويتداولونها لأنّ قصصهم يمكن روايتها، وهي «جديرة بذلك». ويحاول القاصّون دائمًا تفادي السؤال الكامن: «وما أهمية ذلك»!؟ ولكن ما الذي يجعل من قصة «جديرة بذلك»؟ ما الذي تقوم به القصص؟

بدايةً، تقدّم القصص اللذة؛ يقول **أرسطو**: تقدّم اللذة عبر محاكاتها للحياة وعبر إيقاعها. إنّ نمط السرد الذي يقدم انعطافًا، كما هو الحال حينما يَعِضُّ الذي يُعَضُّ أو حينما تنقلب الطاولات، فإنه يقدم اللذة بحد ذاتها. ونجد لدى سرديات عديدة هذه الوظيفة بالضرورة؛ وذلك بأن تسرّي عن المستمعين من خلال انعطاف جديد للمواقف المعتادة.

إنّ لذة السرد مرتبطة بالرغبة. فالحبكات تحكي عن الرغبة وما يعتريها، إلاّ أنّ حركة السرد ذاتها تدفعها الرغبة على هيئة "epistemophilia"؛ رغبةٌ في المعرفة: نريد أن نكتشف الأسرار، أن نعرف النهاية، وأن نجد الحقيقة. إذا كان ما يدفع السرد هو الحافز «الذكوري» للسيطرة، والرغبة في كشف النّقاب عن الحقيقة (« الحقيقة العارية»)، ماذا، إذن، عن المعارف التي يقدّمها السرد لنا لإشباع

تلك الحاجة؟ يسأل المنظّرون مثل هذه الأسئلة عن الروابط بين الرغبة، والقصص، والمعارف.

فقد شدّد المنظّرون على أنّ القصص تقوم بتعليمنا بخصوص العالم، إذ تبيّن لنا الكيفية التي يعمل بها العالم، وتمكّننا - من خلال أدوات كتحديد البؤرة - من أن نرى إلى الأشياء من مواقع تظهر مزاياها، وأن ندرك الدوافع الأخرى التي تكون بوجه عام مبهمة غير شفافة لنا. يلاحظ الروائي إ.م. فورستر أنّه بعرضها إمكانية المعرفة التامة بالآخرين، تعوّض الروايات علينا عدم وضوح الآخرين لنا في الحياة «الواقعية». فالشخصيات في الروايات:

> **ناس حيواتهم السرية مرئيّة، أو ربما كانت مرئيّة؛ في حين أننا ناس حيواتهم السرية خفيّة. ولهذا السبب بمقدور الروايات، حتى وإن كانت تدور حول ناس أشرار، أن تقدّم لنا العزاء، فهي تقترح جنسًا بشريًا ليّن الجانب ويمكن فهمه بشكل أفضل؛ إنها تقدم لنا وهم الفطنة ووهم القوة.**

وتقدّم الروايات من خلال المعارف سياسة السرديات. وتظهر الروايات في التقليد الأدبي الغربي كيف أنّ الطموحات تُروّض والرغبات تُضبط وفقًا للواقع الاجتماعي. فالكثير من الروايات قصة عن تحطّم أوهام فتية. فهي تخبرنا عن الرغبة، وتثير الرغبة، وتعيّن لنا سيناريوهات الرغبة القائمة بين أفراد الجنس المختلف، ومنذ القرن الثامن عشر عملت أكثر فأكثر لتقترح أننا نحقّق هويّتنا، إن كان لها أن تتحقّق، في الحب، وفي العلاقات الشخصية، أكثر من تحقيقها في الفعل المشترك. وعلى حين أنها تحملنا على الاعتقاد أنّه ثمة شيء من هذا القبيل كـ «العشق»، فهي تخضع هذه الفكرة لنزع التعمية عنها أيضًا.

وبقدر ما نصبح ما نحن عليه من خلال سلسلة من التماهيات (أنظر الفصل الثامن)، بقدر ما تكون الروايات أداة «لتذويت» المعايير الاجتماعية. إلاّ أنّ

السرديات تقدّم طريقة للنقد الاجتماعي أيضًا. فهي تكشف عن لا معنى النجاح الدنيوي وتفاهته، وتكشف عن فساد العالم وإخفاقه في تلبية أكثر طموحاتنا نبلاً. وتكشف عن مآزق المضطهدين، في تلك القصص التي تسأل القارئ، عن طريق التماهي، أن يرى مواقف معينة بكونها مواقف لا تطاق.

وأخيرًا، فإنّ السؤال الأساسي للنظرية في حقل السرد هو: هل السرد شكل أساسي للمعارف (حيث تقدّم معارف عن العالم وذلك بكونها مفهومة) أم أنها بنية بلاغية تحرّف بقدر ما تكشف؟ هل السرد مصدر للمعارف أم مصدر للوهم؟ هل المعارف التي يدّعي أنّه يقدّمها ثمرة للرغبة؟ فكما يلاحظ المنظّر **بول دي مان** أنّه لا أحد يكون بكامل قواه العقلية ويحاول أن ينبت العنب عن طريق ضوء كلمة **النهار**، نجد أنّه من الصعوبة بمكان أن نتفادى النّظر إلى حيواتنا عن طريق أنماط السرديات القصصية. فهل هذا ينطوي على أنّ التأثيرات التوضيحية والمواسية للسرديات هي تأثيرات مضلّلة مخادعة.

ولكي نجاوب على هذه الأسئلة، نحتاج إلى معارف العالم **المستقلة** عن السرديات وكذلك نحتاج إلى أساس معين لتكوين رأي في هذه المعارف على نحو أكثر موثوقية ممّا تقدمه السرديات. ولكن، إذا ما كان ثمة مثل هذه المعارف الموثوق بها منفصلة عن السرد، فهذا على وجه الدقة موضع مجازفة في السؤال ما إذا كان السرد مصدر المعارف أم مصدر الوهم. ويبدو أنّه من غير المحتمل أن نجاوب على هذا السؤال، هذا إن كان له جواب. وبدلاً من ذلك علينا أن نتحرك ذهابًا وإيابًا فيما بين وعي السرد بوصفه بنية بلاغية تقدّم وهم الفطنة وبين دراسة السرد بوصفه نوعًا أساسيًا للفهم تحت تصرّفنا. وآخر الأمر، حتى أنّ إظهار السرد بكونه بلاغة، له بنية سرد؛ إنها قصة يستسلم فيها توهّمنا الأوّلي لضوء الحقيقة الشديد، ونخرج بألم أكبر ولكن أكثر حكمة، محرّرين من الأوهام ولكن مطهّرين أيضًا. نتوقف عن الرقص في حلقة ونتأمل السر. هكذا تمضي الحكاية.

٧
اللغة الأدائية

أتابع في هذا الفصل مثالاً عن النظرية وذلك من خلال تعقّب مفهوم ازدهر في النظرية الثقافية والأدبية، حيث يوضّح الطريقة التي تتغيّر بها الأفكار حينما تنسحب إلي مجال «النظرية». كما أنّ مشكلة اللغة «الأدائية» تضع قضايا مهمة، تتعلق بمعنى اللغة وتأثيراتها، في مركز الاهتمام، وتفضي إلى أسئلة عن الهوية وطبيعة الذات.

الأقوال الأدائية لـ أوستن

طوّر الفيلسوف البريطاني **جون أوستن** في الخمسينات مفهوم النطق الأدائي. واقترح تمييزاً بين ضربين من المنطوقات: فالمنطوقات **الخبرية** نحو: «وعد جورج أن يحضر»، تقدّم تقريراً، وتصف موقفًا، وتحتمل الصدق أو الكذب. أمّا المنطوقات **الأدائية**، أو **الأقوال الأدائية**، فلا تحتمل الصدق أو الكذب، وهي في واقع الأمر تقوم بأداء الفعل الذي تشير إليه. وعندما تقول: «أعد أن أدفع لك»، فأنت لا تصف موقفًا، بل تؤدي فعل الوعد؛ فالنطق ذاته فعل. يقول **أوستن** أنّه حينما يسأل القسيّس أو الموظف المدني: «أتقبل بهذه المرأة زوجة شرعية لك» وأجاوب: «نعم، أقبل بها»، فأنا لا أصف أيّ شيء، إنما أفعله؛ «فأنا لا أقدّم [جملة تقريرية] على الزواج، بل أنغمس فيه». وعندما أقول: «نعم، أقبل بها»، فإن هذا المنطوق

الأدائي لا يحتمل الصدق أو الكذب. ربما كان ملائماً أو غير ملائم، وذلك حسب الظرف؛ وقد يكون صالحًا أو غير صالح بمصطلحات **أوستن**. فإذا قلت: «نعم، أقبل بها»، قد لا أوفّق في الزواج؛ وذلك إذا كنت، مثلاً، متزوجًا قبلاً [من امرأة حية، سليمة العقل وغير مطلقة]، أو إذا كان الشخص الذي يؤدي مراسم الزواج غير مخوّل لتأدية هذه المراسم [حسب تقاليد] هذه الجماعة. يقول **أوستن**: «سيخفق» المنطوق [في إحداث التأثير المطلوب]. سيكون المنطوق غير ملائم - غير صالح - وبالتالي، بلا ريب، سيكون العريس أو العروس، أو كلاهما معًا غير سعيدين.

إنّ المنطوقات الأدائية لا تصف الفعل الذي تدلّ عليه بل تؤديه. ويكون ذلك بلفظ هذه الكلمات نحو: أعد، آمر، أتزوج. والاختبار البسيط للقول الأدائي هو إمكانية إضافة hereby «بموجب هذا» في اللغة الإنكليزية قبل الفعل، حيث تعني hereby «بنطق هذه الكلمات»: «بموجب هذا أعد»؛ «بموجب هذا نعلن استقلالنا»؛ «بموجب هذا آمرك...» ولكن لا يمكنني القول: «بموجب هذا سأسير إلى المدينة» إذ لا يمكنني أن أؤدّي فعل السير من خلال قول كلمات معينة.

يلفت التمييز بين القول الأدائي والأسلوب الخبري الانتباه إلى اختلاف هامّ بين نماذج المنطوقات، ولهذا التمييز مزيّة كبيرة في تنبيهنا للمدى الذي تؤدي فيه اللغة أفعالاً بدلاً من أنها تقدّم تقريراً عنها فحسب. ولكن، في معرض دفع **أوستن** بتفسيره إلى مسافة أبعد، نجده يواجه بعض الصعوبات. فبمقدورك أن تضع قائمة بـ «الأفعال الأدائية» بصيغة المتكلم في حالة الرّفع [لغويّاً] (أعد، آمر، أعلن)، تقوم بأداء الفعل الذي تشير إليه. ولكن، لا يمكنك تعريف القول الأدائي بأن تدوّن قائمة بالأفعال التي تعمل بهذه الطريقة، لأنّه في ظل ظروف مناسبة يمكنك أن تقوم بأداء فعل أمر أحدهم أن يتوقّف [عن فعل شيء ما] بأن تصرخ عليه: «توقّف»، بدلاً من قولك: «بموجب هذا آمرك بأن تتوقف». كما أنّ هذا التقرير الخبري

بجلاء: «سأدفع لك غداً»، حيث يتبدّى، حتماً، كما لو أنّه سيكون إمّا صادقًا أو كاذبًا، وذلك وفق ما سيحدث غداً، بمقدوره، في ظل شروط مناسبة، أن يكون **وعداً** بالدفع، بدلاً من كونه وصفًا أو تنبؤاً نحو: « **سيدفع لك غداً**». ولكن طالما أنك تجيز وجود مثل هذه «الأقوال الأدائية الضمنية»، حيث ليس ثمة فعل أدائي واضح، ينبغي عليك الاعتراف بأنّ **أيّ** منطوق بمقدوره أن يكون قولاً أدائيّاً ضمنيّاً. فجملة: The cat is on the mat «القطة على الحصيرة»؛ منطوق خبري أساساً، يمكن النظر إليه بوصفه طبعة فيها حذف [لغوي] عن جملة: «بموجب هذا أوكّد أنّ القطة على الحصيرة»؛ منطوق أدائي يحقق فعل الإثبات الذي يشير إليه. كما أنّ المنطوقات الخبرية تقوم بأداء أفعال: أفعال التقرير، الإثبات، الوصف، وما إلى ذلك. فهي، كما يبدو، نوع من قول أدائي. وسيكون لهذا مغزاه في مرحلة تالية.

الأقوال الأدائية والأدب

اعتنق نقّاد الأدب فكرة القول الأدائي بوصفها تلك التي تساعد على أن تسم الخطاب الأدبي [بسمة مميزة]. فقد أكّد المنظرون طويلاً أنّه ينبغي أن نُعنى بما **تقوم به** اللغة الأدبية بقدر ما نُعنى بما **تقوله**، كما أنّ فكرة القول الأدائي تقدّم تبريراً لغويّاً وفلسفيّاً لهذه الفكرة: ثمة صنف من المنطوقات تقوم، قبل كل شيء، بفعل شيء ما. وشأنه شأن القول الأدائي، فإن المنطوق الأدبي لا يشير إلى مواقف سابقة وهو ليس صادقًا أو كاذبًا. كما أنّ المنطوق الأدبي **يخلق** أيضًا المواقف التي يشير إليها، وذلك من منطلقات عدة. فهو، أوّلاً وبكل بساطة، يخلق الشخصيات وكذلك ما تقوم به من أفعال، فبداية رواية UIysses لـ **جويس**: «بجلال، طلع **بَكْ مَلِيكَنْ** من رأس السلم حاملاً دورقًا مملوءاً برغوة الصابون وعليه مرآة وسكين حلاقة وضعتا بتصالب»*، لا تشير إلى مواقف سابقة، بل تخلق هذه الشخصية وهذا

* عن **يوليسيس** لـ جيمس جويس، ترجمة: صلاح نيازي، المدى ٢٠٠١، ص١٣.

الموقف. وتخلق الأعمال الأدبية، ثانياً، الأفكار والتصورات التي يستخدمها. يزعم **لا روشوفوكول** * أنه ما كان لأحد التفكير في أن يكون عاشقاً لو لم يقرأ عن ذلك في الكتب، وكذلك يمكن الدفاع عن فكرة الحب الرومانسي (وتمركزها على حياة الأفراد) على أنها خلق أدبي شامل. ومما لا شك فيه، أنّ الروايات ذاتها، من دون **كيخوت** إلى **مدام بوفاري**، ألقت بمسؤولية الأفكار الرومانسية على الكتب الأخرى.

وبإيجاز، فإنّ القول الأدائي حمل إلى مركز الاهتمام استخداماً للّغة، كان يعدّ سابقاً على أنّه هامشي؛ استخدام نشط وصانع للعالم، يشبه [استخدام] اللغة الأدبية، وكذلك ساعدنا على فهم الأدب بوصفه فعلاً وحادثةً. والفكرة التي مفادها أنّ الأدب قول أدائي، تفضي إلى دفاع عن الأدب: الأدب ليس [جُملاً] تقريرية زائفة لعوباً، بل له مكانته بين أفعال اللغة التي تحوّل العالم وتغيره، وتخلق تلك الأشياء التي يطلق عليها أسماء.

ويرتبط القول الأدائي بالأدب بطريقة ثانية. فمن حيث المبدأ، يكسر القول الأدائي الرابط بين المعنى ومقصد المتكلم، ذلك أنّ أيّ فعلٍ أقوم بأدائه بكلماتي لا يتحدّد بما أرمي إليه، بل بالأعراف اللغوية الاجتماعية. ويلحّ **أوستن**، أنّه لا ينبغي عدّ المنطوق بكونه علامة خارجية لفعلٍ داخلي معيّن يمثّله [هذا المنطوق] على نحو صادق أو كاذب. وإذا قلت: «أعد» في ظل شروط ملائمة، فإنني أكون قد قطعت عهداً، وأدّيت فعل الوعد، مهما تكن الغاية التي كنت أرمي إليها حينما أطلقت الوعد. وطالما أنّ المنطوقات الأدبية هي أيضاً أحداث لا يعدّ مقصد المؤلّف ما يقرّر المعنى، فإنّ نموذج القول الأدائي يتبدّى وثيق الصلة [بالموضوع].

ولكن، إذا كانت اللغة الأدبية أدائية، وإذا كان المنطوق الأدائي صالحاً أو غير صالح، فما الذي يعنيه هذا في كون المنطوق الأدبي صالح أو غير صالح؟ يظهر أنّ

---

* La Rochefoucauld, FranÇois, Duc de (1613 - 80): معلم أخلاقي فرنسي، وصاحب حكم معبرة.

هذا أمر معقد. فمن جهة، ربما كان [التعبير] **الصالح** مجرّد اسم آخر لما يعنى به النقاد بوجه عام. فعندما نقابل افتتاحية سونيتة **شكسبير**: «عينا خليلتي لا تشبهان الشمس في شيء»، فإننا لا نتساءل ما إذا كان هذا المنطوق صادقًا أم كاذبًا، بل نسأل عمّا يفعله، وعن الكيفية التي يتوافق بها مع باقي [أبيات] القصيدة، وما إذا كان يفعل فعله على نحو موائم (متوافق) مع الأبيات الأخرى. ربما كان هذا مجرد تصور واحد عن [التعبير] الصالح. إلاّ أنّ نموذج القول الأدائي يوجّه انتباهنا إلى الأعراف التي تتيح لمنطوق ما أن يكون وعدًا أو قصيدة؛ أو لنقل، أعراف السونيتة. وبذا، فإنّ كون منطوق أدبي صالح ينطوي على علاقته بأعراف جنس أدبي. هل يستجيب مع كونه سونيتة، وينجح في ذلك، أم أنّه يخفق في أن يكون كذلك؟ وعلاوة على ذلك، قد يتخيل المرء أنّ إنشاءً أدبيًا صالحٌ فقط حينما يصبح بأكمله أدبًا وذلك بطباعته، وقراءته، والقبوله به بوصفه عملاً أدبيًا. وبإيجاز، فإنّ فكرة الأدب بوصفه قولاً أدائيًا، تفرض علينا أن نعمل الفكر في المشكلة المعقدة التي مفادها: ما الذي يعنيه في أن يفعل تسلسل أدبي فعله.

أقوال دريدا الأدائية

وتأتي اللحظة التالية الأساسية في حظوظ القول الأدائي، عندما يتصدّى **دريدا** لفكرة **أوستن**. يميز **أوستن** بين الأقوال الأدائية الجدية التي تحقق شيئًا ما، كالوعد وعقد القران، وبين المنطوقات «غير الجدية». ويقول **أوستن** أن تحليله يسري على الكلمات التي تقال على نحو جدّيّ: «فلا ينبغي لي أن أمازح، مثلاً، أو أكتب قصيدة. بل ينبغي أن تفهم منطوقاتنا الأدائية، سواء أكانت صالحة أو غير صالحة، على أنها تصدر في [ظل] شروط عاديّة». ولكن، يحاجج **دريدا**، بأنّ ما يستبعده **أوستن** في احتكامه إلى «الشروط العادية» هي [تلك] الطرق الكثيرة التي يمكن بها تكرار قطع لغوية صغيرة ليس فقط على نحو «غير جدّيّ»، بل تلك التي تكون جدّيّة أيضًا، كأن [نضرب] مثلاً أو [نستشهد] باقتباس. إنّ هذه الإمكانية لقابلية

التكرار في [ظل] ظروف جديدة جوهريةٌ لطبيعة اللغة؛ فأي شيء لا يمكن تكراره بطريقة «غير جدّيّة» لن يكون لغةً، بل علامة معينة مرتبطة بموقف مادي على نحو لا فكاك منه. إنّ إمكانية التكرار أساسية للّغة، والأقوال الأدائية بصفة خاصة يمكنها أن تفعل فعلها فقط إذا تمّ إدراكها بوصفها طبعات لصيغ نظامية أو اقتباسات عنها، نحو: «أوافق»، أو «أعد». (إذا قال العريس: «حسنًا» بدلاً من «أنا موافق»، فقد لا يوفق على الزواج.) ويسأل **دريدا**: «هل يمكن أن ينجح القول الأدائي إذا لم تكرّر صياغته شكلاً مشفّرًا أو قابلاً للتكرار، وبعبارة أخرى، إذا لم يكن ممكنًا تعيين الصيّغة التي أنطقها لبدء جلسة أو إطلاق اسم على سفينة أو افتتاح [حفلة] زواج، بوصفها متطابقة مع نموذج قابل للتكرار؛ إذا لم يكن ممكنًا تحديدها على أنهّا ضرب من استشهاد؟» يستبعد **أوستن** أمثلة معينة - بوصفها شاذّة وغير جدية واستثنائية - لما يدعوه **دريدا** بـ «قابلية تكرار عامة» ينبغي عدّها على أنها قانون للّغة. إنها «عامة» وأساسية، فكي يكون شيئًا ما علامة، يجب أن يكون قابلاً للاستشهاد به وتكراره في الظروف كافة، بما فيها تلك «غير الجدية». فاللغة أدائية من حيث أنها لا تنقل معلومات فقط، بل تؤدي أفعالاً، وذلك بتكرارها لممارسات الخطاب القائم أو طرق القيام بالأشياء. وسيكون لهذا أهميته في الحظوظ التالية للقول الأدائي.

وكذلك يربط **دريدا** القول الأدائي بالمشكلة العامّة للأفعال التي تكوّن [شيئًا ما] أو تفتتحه؛ الأفعال التي تخلق شيئًا جديداً، في المجال السياسي إضافة إلى المجال الأدبي. فما هي العلاقة بين فعل سياسي، كإعلان الاستقلال الذي يخلق موقفًا جديداً، والمنطوقات الأدبية التي تسعى لخلق شيء جديد، وذلك في حالة الأفعال التي لا تكوِّن تقارير خبرية، بل أقوال أدائية، كالوعود؟ يستند كلاًّ من الفعل السياسي والفعل الأدائي إلى دمج معقد ومنطوٍ على مفارقة، للقول الأدائي والخبري، فإذا كان للفعل أن ينجح، عليه أن يكون مقنعًا وذلك بالإحالة إلى مواقف يتوقف النجاح [فيها] على خلق ذاك الشرط الذي يشير إليه [الفعل]. تزعم الأعمال الأدبية بأنها تخبرنا بالعالم، ولكن إذا كان لها أن تنجح [في ذلك]، فهي

تنجح من خلال خلق الشخصيات والأحداث التي تصفها. وثمة شيء مشابه في الأفعال الافتتاحية في المجال السياسي. ففي «وثيقة إعلان استقلال» الولايات المتحدة مثلاً، نجد أنّ الجملة الأساسية تقول: «وبناءً عليه... نعلن ونصرح بجلال بأنّ هذه الجماعات المهاجرة لها الحق وينبغي أن تكون حرة ومستقلة». فالتصريح بأن هذه ولايات مستقلة، قول أدائي يفترض به أن يخلق ذاك الواقع الجديد الذي يشير إليه، ولدعم هذا الزعم، فقد تمّ ربط التأكيد الخبري بأنه ينبغي لها أن تكون ولايات مستقلة.

العلاقات بين القول الأدائي والخبري

ويظهر التوتر بين القول الأدائي والخبري بوضوح في الأدب أيضاً، حيث يمكننا أن نرى إلى الصعوبة التي يواجهها **أوستن** في فصل القول الأدائي عن الخبري، على أنها سمة حاسمة لوظيفة اللغة. فإذا كان كل منطوق هو منطوق أدائي وخبري معًا؛ حيث ينطويان على تأكيد ضمنّي لموقف وفعل لغوي، فإن العلاقة بين ما يقوله منطوق وما يفعله ليست بالضرورة علاقة منسجمة ومتضافرة. وكيما نفهم ما ينخرط بالمجال الأدبي، سنعودإلى قصيدة **روبرت فروست** : The Secret Sits

We dance round in a ring and suppose,

But the Secret sits in the middle and knows.

تستند هذه القصيدة إلى المقابلة بين الظن supposing والمعرفة knowing. ولكي نستكشف الموقف الذي تتخذه القصيدة تجاه هذه المقابلة، وكذلك القيم التي تضفيها على مصطلحاتها المتقابلة، بمقدورنا التساؤل ما إذا كانت القصيدة ذاتها في حالة ظن أم حالة معرفة. هل القصيدة تظن [...]، شأننا «نحن» الذين نرقص في حلقة، أم أنها تعرف [...]، شأنها شأن السرّ؟ ويمكننا التخيل أنّ القصيدة بوصفها نتاج لخيال الإنسان، مثال عن الظن؛ حالة من الرقص في حلقة، غير أنّ ميزتها

الحكميّة وكونها مضرب المثل، وتصريحها الواثق من نفسه بأنّ السرّ يعرف [. . .]، كل ذلك يجعلها تبدو قصيدة على دراية تامة حقّاً. ولكن، ما الذي تظهره لنا القصيدة عن المعرفة؟ فالسرّ الذي هو شيء يعرفه المرء أو لا يعرفه - وبالتالي، فهو مفعول به المعرفة - يغدو هنا ومن طريق الكناية أو التجاور، فاعل المعرفة؛ ما يعرفه [هو] بدلاً من كونه ما يتمّ معرفته أو لا يتمّ معرفته. ومن خلال كتابة هذا الكيان بحروف استهلالية كبيرة وتشخيصه؛ **السّرّ**، تقوم القصيدة بسيرورة بلاغة ترفع من شأن مفعول به المعرفة إلى مصاف الفاعل. وبذا، تبيّن لنا أنّه بمقدور ظن بلاغي أن ينتج العارف؛ وأن يجعل من السرّ ذاتًا؛ شخصية في هذه الدراما الصغيرة. فالسر الذي يعرف [. . .] يتم تقديمه من خلال فعل ظن ينقل السر من موقع المفعول به [أحدهم يعرف السر) إلى موقع الفاعل (السر يعرف [. . .]). ومن هنا، تبيّن القصيدة أنّ تأكيدها الخبري؛ بأن السر يعرف [. . .]، يستند إلى ظن أدائي: ذاك الظن الذي يجعل من السر ذاتًا يفترض بها أنّها على معرفة. تقول الجملة أنّ السر يعرف [. . .] ولكنها تظهر أنّ هذا ظن.

وفي هذه المرحلة من تاريخ القول الأدائي، أُعيد تعريف [الخصائص] المضادة فيما بين القول الأدائي والقول الخبري؛ فالقول الخبري هو اللغة التي تزعم بأنها تمثّل الأشياء بما هي عليه؛ فهي تسمّي الأشياء التي تكون هناك من قبل. أمّا القول الأدائي فهي السيرورات البلاغية؛ أفعال اللغة التي تقوّض هذا الزعم وذلك بفرض مقولات لغوية، وخلق الأشياء، وتنظيم العالم بدلاً من مجرّد أنها تمثيل لما هو قائم. ويمكننا أن نعرّف هنا ما يعرف بـ «مناطق القلق» بين اللغة الأدائية واللغة الخبرية. إنّ «مناطق القلق» هي «طريق مسدود» لتأرجحات لا يمكن الفصل فيها، شأنها شأن الدجاجة التي تتوقف على البيضة والبيضة التي تتوقف على الدجاجة. فالطريقة الوحيدة للزعم بأنّ اللغة تقوم بوظيفتها في تشكيل العالم بالأقوال الأدائية، تكون [باستخدام] منطوق خبري نحو «اللغة تشكل العالم»؛ وعلى العكس، ليس ثمة طريقة للزعم بالشفافية الخبرية للّغة إلا عن طريق فعل كلام. فالأقوال الإخبارية التي تؤدي فعل التقرير تدّعي بالضرورة بأنها لا تفعل شيئًا سوى

أنها تظهر الأشياء بما هي عليها ؛ ولكن ، إذا أردت أن تظهر النقيض - إنّ ذلك الزعم بتمثيل الأشياء كما هي في الواقع ، يفرض مقولاته على العالم - ليس أمامك من طريقة سوى الزعم بشأن ما هو واقعة فعلية وما هو ليس كذلك . فالمحاجة التي تقول بأنّ فعل التقرير أو الوصف هو في الواقع قول أدائي ، ينبغي لها أن تأخذ شكل التقرير الخبري .

الأقوال الأدائية لـ باتلر

إنّ أحدث لحظة في هذا التاريخ القصير للقول الأدائي هو ظهور «نظرية القول الأدائي للنوع [ذكر / أنثى] والجنسية» في النظرية النسائية وفي دراسات المثلية الجنسية . والشخص الرئيسي هنا هو الفيلسوفة الأمريكية جوديث باتلر ، حيث كان لكتبها : Gender Trouble: Feminisn and the Subversion of Identity (1990), Bodies that Matter (1993), Excitable Speech: APolitics of the Speech Act (1997) تأثير كبير على حقل الدراسات الأدبية والثقافية ، وبصفة خاصة على النظرية النسائية ، وعلى الحقل الجديد لدراسات المثلية الجنسية . وقد تمّ مؤخراً تبني اسم Queer Theory* من قبل رواد دراسات المثلية الجنسية ، التي يرتبط عملها في النظرية الثقافية بالحركات السياسية لتحرير المثلي جنسيّاً . فهي تستمد اسمها الخاص بها وترد على المجتمع أكثر الإهانات شيوعاً التي يواجهها المثليون جنسيّاً ؛ نعت "Queer!" . ويكمن الرهان في أنّه بالتباهي بهذا الاسم ربما تغير معناه ، وقد يغدو وسام شرف بدلاً من كونه إهانة . وهنا ثمة مشروع نظري تضاهي [فعاليته] تكتيكات أكثر المنظمات الناشطة المنخرطة في القتال ضد الإيدز ؛ كمجموعة ACT _ UP** مثلاً ، التي تستخدم في مظاهراتها شعارات

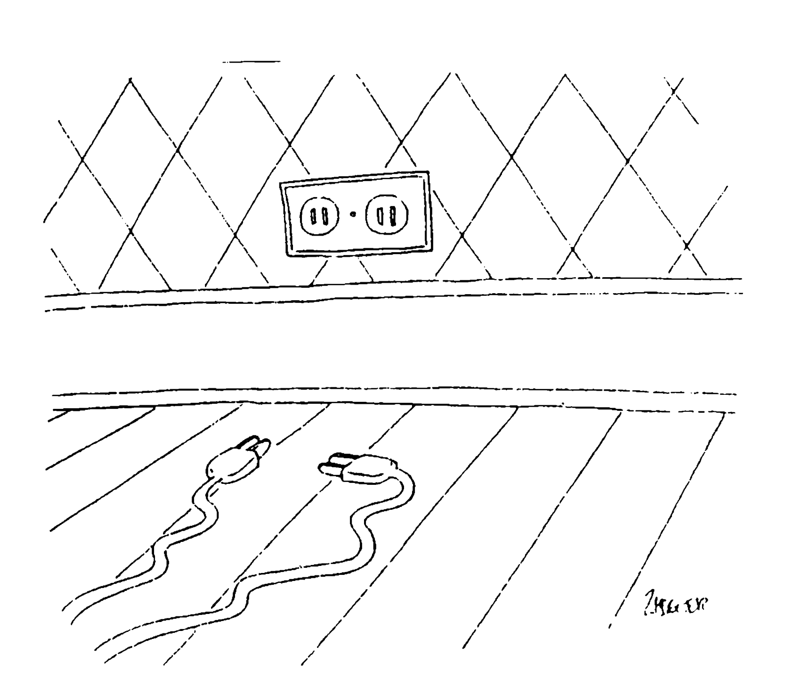
---

* تعبير جارح للمثلي جنسيّاً .

** وهي منظمة ناشطة في مجال مكافحة الإيدز في الولايات المتحدة وبريطانيا ، واسمها الكامل : Aids Coalition To Unleash Power

من قبيل: "We're here, we're queer, get used to it!" [نحن هنا، نحن شاذون، تعودوا على ذلك!].

ويتخذ كتاب Gender Trouble لـ باتلر موقفًا معارضًا للفكرة الشائعة في الكتابات النسائية الأمريكية، ومفادها أنّ السياسات النسائية تقتضي فكرة عن الهوية المؤنثة؛ فكرة ذات سمات جوهرية تتقاسمها النساء بوصفهم نساء، وتمنحهم اهتمامات وأهداف مشتركة. وعلى العكس، ترى باتلر أنّ المقولات الأساسية للهوية هي نتاجات اجتماعية وثقافية، وربما كانت نتيجة للتعاون السياسي أكثر من كونها شرط إمكانيته. فهي تخلق تأثير الطبيعي (تتذكّر آرثا فرانكلين: «تجعلني أشعر كأنّي امرأة طبيعيّة») ومن طريق فرض معايير (تحديدات لما يعنيه أن تكون امرأة) تهدد بأنّها ستقصي من لا يمتثل لهذه التحديدات. تعرض باتلر في كتابها Gender Trouble أننا نعدّ النوع [ذكر / أنثى] على أنّه قول أدائي، من حيث أنّه ليس ما يكون عليه المرء، بل ما يفعله المرء. فالإنسان ليس ما هو عليه، بل هو ذاك الذي يقوم بفعل؛ الشرط الذي يقوم الإنسان بأدائه. فنوعك تخلقه أفعالك، بالطريقة ذاتها التي يخلق بها الوعد فعل الوعد. فأنت رجل أو امرأة من طريق الأفعال المكررة التي، شأنها شأن أقوال أوستن الأدائية، تستند إلى الأعراف الاجتماعية؛ الطرائق الاعتيادية في فعل شيء في [إطار] ثقافة ما. وكما أنّه ثمة طرق منتظمة ومتّبعة اجتماعيًا للوعد، والمراهنة، وإصدار الأوامر، والزواج، كذلك ثمة طرائق متّبعة اجتماعيًا في أن تكون رجلاً أو امرأة.



"The one on the left is cute

[ذاك الذي على اليسار جذاب]

هذا لا يعني أنّ النوع [ذكر / أنثى] اختيار؛ دور تلبسه، كما تختار الملابس لترتديها في الصباح. فهذا سيوحي أن ثمة ذات لا نوع لها تسبق النوع الذي يقوم [بعملية] الاختيار، وواقع الحال أنّه إذا كان لك أن تكون ذاتًا فلا بدّ أن يكون لك نوعًا: لا يمكنك، في نظام حكم النوع هذا، أن تكون شخصًا بدون أن تكون ذكرًا أو أنثى. تقول باتلر في كتابها Body that Matter: «خاضع subjected للنوع، إلا أن النوع يجعلك ذاتًا subjectivated، إذ إنّ «الأنا» لا تسبق سيرورة [الانحياز] لأحد الجنسين ولا تتبعها، بل تنشأ داخل هذه السيرورة، بوصفها مصفوفة علاقات النوع ذاتها». ولا ينبغي كذلك أن ينظر إلى كون النوع أدائيًا، على أنه فعل وحيد؛ شيء يتحقق من طريق فعل معين واحد، بل هو، بالأحرى، «ممارسة متكرّرة مستشهد بها»؛ إنّه التكرار القسريّ لمعايير النوع الذي ينفخ الحياة في الذات

[المنحازة] لأحد الجنسين ويكبحها، ولكنه أيضاً تلك المصادر التي تدلف منها المقاومة والتقويض والإحلال.

وبناء على وجهة النظر هذه، فإنّ المنطوق «إنها فتاة!» أو «إنه صبيّ!»، الذي يرحّب الطفل به عادة لدى ولادته، هو بدرجة أقلّ منطوق خبري (صادق أو كاذب، حسب الموقف) مقارنة بالأول في سلسلة طويلة من الأقوال الأدائية التي تخلق الذات وتعلن ولادتها. وبتسمية الفتاة تبدأ سيرورة مستمرّة «لجعلها فتاة»؛ تكوين فتاة، وذلك من خلال «واجب» التكرار القسري لمعايير النوع؛ «الاستشهاد الإجباريّ بالمعيار». فأن تكون ذاتًا، كيفما كان ذلك، يعني أن يضفى عليك واجب التكرار هذا، ولكنه - وهذه مسألة هامة لـ باتلر - واجب لا ننفّذه بأكلمه وفق ما هو متوقع، ومن هنا، فإننا لا نقيم تمامًا [داخل] معايير النوع ومُثُله التي نرغم على أن ندانيها. وفي تلك الفجوة؛ في الطرق المتباينة التي ينفّذ بها واجب النوع، تكمن الاحتمالات للمقاومة والتغيير.

ويقع التشديد هنا على الطريقة التي تتأتّى عنها القوة الأدائية للّغة وذلك بتكرار معايير سابقة؛ وأفعال سابقة. وبذا، فإنّ قوة الإهانة [التي تحملها كلمة] "Queer" لا تتأتى عن مقصد المتكلم وسلطته، حيث يكون في أغلب الأحيان أحمق لا يعرفه المعتدى عليه، بل تتأتى عن واقعة أنّ صيحة "Queer" تكرر الإهانات التي صيح بها في الماضي؛ المساءلات أو أفعال توجيه [الكلام] التي تنتج الذات المثلية جنسيّاً من طريق التّعيير والتّحقير (التعيير الذي ينطوي على التعامل مع شيء بوصفه يقع خارج الحدود: «أيّما شيء إلاّ ذلك!») تكتب باتلر:

> **تستمد كلمة "Queer" قوتها على وجه التحديد من طريق الاستدعاء المكرر [لها] حيث يتشكّل بها على مرّ الزّمان الأصرة الاجتماعية فيما بين الجماعات التي تكره الشذوذ الجنسي. فالمساءلات تردد صدى المساءلات الماضية، وتمّيد**

المتكلمين وكأنهم يتحدثون في تساوق عبر الزمان. وبهذا المعنى، ثمة دائماً كورس خيالي تسخر من "Queer".

إن ما يمنح الإهانة قوتها الأدائية ليس التكرار ذاته، بل واقعة أنه يعترف به بكونه يتوافق مع نموذج؛ معيارٍ، ويرتبط مع تاريخ من الإقصاء والاستبعاد. وينطوي المنطوق على أنّ المتكلم ناطق بلسان ما هو «سويّ» وكذلك يعمل على تكوين المخاطب بوصفه منحرفًا، وخارج الحدود. إنّه التكرار؛ الاستشهاد بصيغة ترتبط بمعايير تساند تاريخًا من الجور، الذي يمنح قوة وضراوة خاصّة لما هو من نواحٍ أخرى إهانة مبتذلة نحو «زنجي» أو «كايكي». فهم يحشدون قوةالسلطة بتكرار نسق من الممارسات السابقة الموثوق بها والاستشهاد بها، وكأنهم يتحدثون بصوت سخريات الماضي المهينة كلها.

إلاّ أنّ الرابط الأدائي بالماضي ينطوي على إمكانية حرف وطأة الماضي وإعادة توجيهها، وذلك بالسعي لانتزاع المصطلحات التي تتضمن دلالة جائرة وتوجيهها وجهة جديدة، كما هو حال تبنّي مصطلح "Queer" من قبل المثليين الجنسيين أنفسهم. فالأمر ليس أنك تغدو مستقلاً بذاتك باختيار اسمك؛ فالأسماء تحمل دائماً وطأة تاريخية وهي عرضةٌ للاستخدامات التي سيصطنعها الآخرون في المستقبل. وليس بمقدورك السيطرة على المصطلحات التي تختارها لتسمية نفسك. غير أنّ الطابع التاريخي للسيرورة الأدائية يخلق إمكانية الصراع السياسي.

رهانات وتضمينات

وغنيٌّ عن البيان أنّ المسافة بين البداية والنهاية (المرحليّة) لهذه القصة مسافة كبيرة جداً. إذ أنّ مفهوم القول الأدائي، مع **أوستن**، يساعدنا على التفكير بجانب معين من اللغة أهمله الفلاسفة السابقون؛ أمّا مع **باتلر**، فالقول الأدائي نموذج عن التفكير في السيرورات الاجتماعية الحاسمة حيث ثمة قضايا عدّة محل رهان وتحت طائلة الخطر: (١) طبيعة الهوية والكيفية التي تنتج لها؛ (٢) الوظيفة التي تقوم بها

المعايير الاجتماعية؛ (٣) المشكلة الرئيسيّة لما ندعوه في الوقت الحاضر بـ «الفاعلية» في اللغة الإنكليزية: إلى أيّ حدٍّ وبأيّة شروط يمكنني أن أكون ذاتًا مسؤولة تختار ما أقوم به من أفعال؛ (٤) العلاقة بين التغيير الفردي والاجتماعي.

إذن، ثمة تباين كبير بين ما هو تحت طائلة الخطر مع **أوستن** ومع **باتلر**. ويبدو أنهم يمتلكون ضروبًا متباينة من الأفعال التي يتوقعونها. يعنى **أوستن** بالكيفية التي تحمل بها صيغة تكرارٍ في مناسبة وحيدة شئيًا ما على الحدوث (قطعت وعدًا). أمّا مع **باتلر**، فهذه حالة خاصة لتكرار قسري مستفحل ينتج الحقائق التاريخية والاجتماعية (تصبح امرأة).

وواقع الأمر أنّ هذا التباين يعود بنا إلى المشكلة المتعلقة بطبيعة الحدث الأدبي، إذ ثمة ثلاثة طرق في النظر إليه بوصفه قولاً أدائيّا. فمن جانب، يمكننا القول بأنّ العمل الأدبي يحقق فعلاً وحيداً معيّنًا. ويخلق ذاك الواقع الذي هو العمل [الأدبي]، وكذلك تحقق جمله شيئًا ما على وجه التخصيص في ذلك العمل. وبمقدور المرء أن يحدد ما يحققه كل عمل [أدبي] وما يحققه أجزائه، مثلما بمقدور المرء أن يحاول الاستدلال على ما وعد به في فعل وعد معيّن. ويمكننا القول إنّ هذه هي طبعة **أوستن** للحدث الأدبي.

ومن جانب آخر، يمكننا القول أنّ العمل [الأدبي] يغدو حدثًا أدبيًا وينجح في ذلك من طريق تكرار شامل يستغرق المعايير وربما يغيّر الأشياء. وإذا ما جرت رواية، فإنها تجري لأنها في تفرّدها تستلهم عاطفة تنفخ الحياة في هذه الأشكال، وذلك في أفعال القراءة والتّذكّر، مكررة تصريفها لأعراف الرواية، وربّما أحدثت تغييراً في المعايير أو الأشكال التي يجابه القارئ بها العالم. وقد تختفي قصيدة بدون أن تخلّف أثراً، ولكنها قد تتقفّى ذاتها في الذاكرة وتسفر عن أفعال التكرار. إذ أن كونها أدائية لا يكمن في فعل وحيد يتحقق نهائيّا، بل هو تكرار ينفخ الحياة في الأشكال التي يكررها.

إنّ مفهوم القول الأدائي، في هذا التاريخ الذي أوجزته، يجمع فيما بين سلسلة من القضايا التي تعدّ حاسمة «للنظرية». لندوّنها:

أولاً - كيف نرى إلى الدور المكوّن للّغة: هل نحاول أن نقصره على بعض الأفعال المعينة، حيث نعتقد أنّه بمقدورنا أن نقول بثقة ما تقوم به هذه الأفعال، أم نحاول أن نقيس التأثيرات العريضة للّغة بكونها تنظم ملاقاتنا للعالم؟

ثانيًا - كيف ينبغي لنا أن نرى إلى العلاقة بين الأعراف الاجتماعية والأفعال الفردية؟ وممّا يغري - غير أنه تصور بسيط جدًا - التخيّل أنّ الأعراف الاجتماعية تشبه المشهد أو الخلفية الذي نقرّر قبالته الكيفية التي نفعل بها. تقدم نظريات القول الأدائي تفسيرات أفضل لشَرَك المعيار والفعل، سواء أكانت تقدم الأعراف على أنها شرط إمكانية الأحداث، كما هي الحال مع **أوستن**، أم أنها، مع **باتلر**، ترى إلى الفعل بوصفه تكرار قسري ربما انحرف عن المعايير. فالأدب الذي يفترض فيه أنّه «يجعلها جديدة» في فضاء للعرف، يقتضي تفسيراً أدائيّاً للمعيار والحدث.

ثالثًا - كيف ينبغي لنا أن ننظر إلى العلاقة بين ما تقوم به اللغة وما تقوله؟ هذه هي المشكلة الأساسية للقول الأدائي: أيمكن أن يكون ثمة صهر متناغم لما تقوم به اللغة وما تقوله أم ثمة توتر لا فكاك منه يحكم النشاط الأدبي بأكمله ويعقّده؟

أخيراً، كيف ينبغي لنا، في عصر ما بعد الحداثة هذا، أن نرى إلى الحدث؟ فقد بات من المألوف في الولايات المتحدة مثلاً، في عصر وسائل الاتصال الجماهيري، القول أنّ ما يجري على شاشة تلفاز «يقع [حقّا]، نقطة انتهى»، هو حدث واقعي. وسواء أكانت الصورة متطابقة مع الواقع أم لم تكن، فإنّ الحدث الإعلامي حدث حقيقي ينبغي الالتفات إليه. إنّ نموذج القول الأدائي يقترح تفسيراً أكثر تعقيداً للقضايا التي يقال عنها بفظاظة غالبًا أنها تغشّي الحدود ما بين الواقع والخيال. ويمكن لمشكلة الحدث الأديي، والأدب بوصفه فعلاً، أن تقدم نموذجاً للنظر في الأحداث الثقافية بوجه عام.

٨
الهوية، والتماهي، والذات

الذات:

كثيراً ما يدور السّجال النظري الحديث حول الهوية ووظيفة الذات أو النفس. فما هي هذه الـ «أنا» التي أكونها - هل هي شخص، فاعل agent أو عامل actor، أم النفس - وما الذي يجعلها ما هي عليه؟ ثمة سؤالان رئيسيان يشكلان أساسًا لتناول هذا الموضوع: أولاً: هل النفس شيء معطى أم شيء مصنوع، ثانيًا: هل ينبغي النظر إليها من حيث [حدودها] الاجتماعية أو الفردية؟ وينشأ عن هذين التقابلين أربع جدائل أساسية للتفكير الحديث. فالأولى: تُؤْثِر المعطى والفردي، وتتعامل مع النفس؛ الـ «أنا»، بكونها شيئًا داخليّا وفريداً؛ شيئًا ما سابقًا على الأفعال التي تقوم بأدائها؛ جوهراً داخليًا يعبّر (أو لا يعبّر) عنه بالكلمة والفعل بأشكال شتّى. أمّا الثانية: فتدمج المعطى بالاجتماعي، ويؤكّد على أن النفس تتحدّد بجذورها وبخصائصها الاجتماعية: فأنت ذكر أو أنثى، أبيض أو أسود، بريطاني أو أمريكي، وما إلى ذلك، وهذه وقائع أوّليّة؛ معطى الذات أو النفس. والثالثة: تدمج الفردي بالمصنوع، وتؤكّد على الطبيعة المتغيرة للنفس التي تصبح ما هي عليه من طريق أفعالها المعينة. وأخيراً، يشدد الدمج بين الاجتماعي والمصنوع على أنني أصبح ما أنا عليه عن طريق ما أشغله من المواقع المتنوعة للذات، كأن أكون رئيس عملٍ بدلاً من عامل؛ وغنيّا بدلاً من فقير.

وقد تعامل التقليد الحديث المهيمن في دراسة الأدب، مع فردية الفرد على أنها شيء معطى؛ جوهر يعبّر عنه بالكلمة والفعل، وبالتالي، يمكن استخدامها لشرح الفعل: فعلت ما فعلت بسبب ما أنا عليه، ولكي تشرح ما فعلته أو ما قلته، عليك أن تلتفت إلى الـ «أنا» التي تعبّر عنها كلماتي وأفعالي (سواء أكانت واعية أو لا واعية.) ولم تطعن «النظرية» في هذا النموذج للتعبير [عن «أنا»] وحده، حيث تفعل الكلمات أو الأفعال فعلها بالتعبير عن ذات سابقة، بل طعنت أيضًا في أسبقيّة الذات نفسها. يكتب **ميشيل فوكو** قائلاً: «أدّت بحوث التحليل النفسي، وعلم اللغة، والأنثربولوجيا، إلى تجريد الذات من مركزيتها وذلك بعلاقتها بقوانين رغبتها، وشكل لغتها، وقواعد فعلها، أو تلاعب خطابها الأسطوري والخيالي». فإذا كانت احتمالات التفكير والفعل تتحدّد بسلسلة من الأنظمة التي لا تتحكم بها الذات ولا تفهمها، فإنّ الذات «تُجرّد من مركزيتها» من حيث أنها ليست المصدر أو المنبع الذي يشير إليه المرء في شرحه للأحداث. فهي شيء يتشكّل بهذه القوى.

ومن هنا، لا يتعامل التحليل النفسي مع الذات بتوصفها جوهرًا فريدًا، بل كونها نتاجًا لانقسامها على نفسها؛ للآليات الجنسية واللغوية. ترى النظرية الماركسية إلى الذات على أنها تتحدد بالموقع الطبقي: فهي إمّا تربح من عمل الآخرين أو تعمل من أجل ربح الآخرين. وتشدّد النظرية النسائية على أثر أدوار النوع [ذكر أو أنثى] المبنية اجتماعيًّا في جعل الذات ما هي عليها. وتحاجج Queer Theory أنّ الذات الجنسية التغيرية تتشكّل من طريق قمع إمكانية المثلية الجنسية.

إنّ سؤال الذات هو «ما الـ "أنا»؟ هل أنا ما أنا عليه بسبب الظروف؟ ما العلاقة بين فردية الفرد وهويّتي كعضو في مجموعة [بشرية]؟ وإلى أي مدى تكون «أنا» التي أكونها؛ «الذات»، فاعلاً يقوم بالاختيار بدلاً من أنّها لا تملك إلاّ خيارات تفرض عليها؟ وتكتنف المفردة الإنكليزية **الذات** suubject [الواعية

للتفسيرات المعقدة السياسية والسوسيولوجية لدور مثل هذه العوامل في بناء الهوية. تفكّر في سؤال ما إذا كانت هوية الذات شيئًا معطًى أم شيئًا مبنيًّا. ولا يتعلق الأمر بأنّ الاختيارين كليهما يتجسدان في الأدب، بل كثيراً ما تُفسّر لنا تعقيدات [الموقف] ومآزق [الشخصية]، كشأن الحبكة المألوفة حيث «تكتشف»، على حدّ قولنا، الشخصيات ما تكونه، لا بمعرفتهم عن شيء ما يتعلق بماضيهم (وليكن ولادتهم مثلاً) بل من خلال تصرفهم بطريقة بحيث **يصبحون** ما يتبيّن في حينه أنّها إلى حدٍّ ما، «طبيعتهم» [ذاتها].

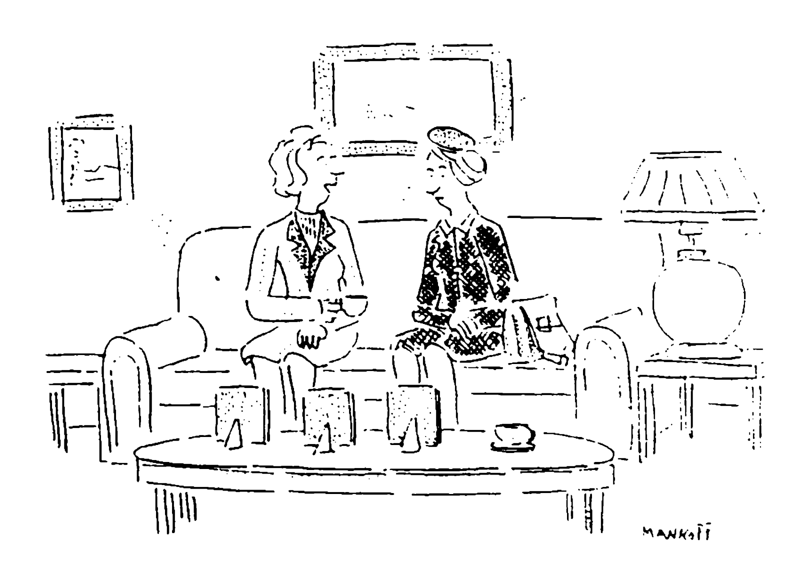
وانبثقت هذه البنية، حيث ينبغي لك أن **تصبح** ما يفترض فيه أنك كنته سابقًا (كشأن آرتًا **فرانكلين** حينما تشعر كامرأة طبيعية)، بوصفها مفارقة ومنطقة قلق للنظرية الحديثة، غير أنها كانت فعّالة ولها أثرها دائمًا في السرديات. فالروايات في الغرب تعزّز فكرة نفس جوهرية وذلك باقتراحها أنّ النفس التي تنبثق عن محاولة ملاقاة العالم، كانت إلى حدٍّ ما هناك دائمًا بوصفها أساس الأفعال التي تخلق، من وجهة نظر القارئ، هذه النفس. فالهوية الأصليّة للشخصيات تنبثق كنتيجة للأفعال، وللصراع مع العالم، ويفترض، إذ ذلك، بهذه الهوية أنها أساس هذه الأفعال، لا بل علّتها.

ويمكن النظر إلى قسمٍ كبير من النظرية الحديثة بكونها سعيًا لفرز المفارقات التي تفيد في تناول الهوية في الأدب. فالأعمال الأدبية تمثل على نحوٍ مميز الأفراد، ومن ثم فإن الصراعات حول الهوية هي صراعات داخل الفرد وبين الفرد والمجموعة؛ فالشخصيات إمّا أن تصارع ضد المعايير والتوقعات الاجتماعية أو تذعن لها. أمّا داخل الكتابات النظرية، فتميل المحاجّات بخصوص الهوية الاجتماعية إلى التركيز على هويات المجموعة [البشرية]: ما الذي يعنيه أن تكون امرأة؟ أو أن تكون أسود؟ إذن، ثمة توترات بين الاستكشافات الأدبية وبين المزاعم النقدية والنظرية. وتستند قوةَ التمثيلات الأدبية، كما أشرت في الفصل الثاني، إلى

دمجها المميّز بين التفرد والنموذج؛ فالقراء يجدون صوراً مجسدة للأمير **هاملت**، أو **جين آير** أو **هاكلبري فين**، ويجدون ذاك التّسليم بأن مسائل هذه الشخصيات هي مسائل نماذج. ولكنها نموذج عن ماذا؟ لا تخبرنا الروايات بذلك. فالنقاد أو المنظرون هم الذين يتناولون سؤال النموذج ويخبروننا بمجموعة الناس أو الطبقة التي تمثّلها الشخصية: هل تمثل مسرحية **هاملت** حالة «كونية»؟ وهل تمثل رواية **جين آير** مأزق النساء بوجه عام؟

ربما بدت المعالجات النظرية مختزلةً مقارنة بالاستكشافات المتقنة التي تقوم بها الروايات حيث بمقدورها أن تتحكّم بالحيلة والمراوغة في مشكلة المزاعم العامة بتقديم حالات فردية في الوقت الذي تستند فيه إلى قوة التعميم التي تظل مضمرة؛ فربما كنّا جميعاً **أوديب**، أو **هاملت**، أو **مدام بوفاري**، أو **جيني ستاركس**. وعندما تُعنى الروايات بهويات المجموعة؛ ما الذي يعنيه أن تكون امرأة، أو ابن طبقة برجوازيّة، فإنها كثيراً ما تستكشف كيف أنّ مطالب هوية المجموعة تحدّ من الإمكانيات الفردية. ومن هنا، فقد حاجج المنظرون أنّ الروايات، بجعلها فردية الفرد موضع تركيزها الرئيسي، تبني أيديولوجية لهوية الفرد تهمل القضايا الاجتماعية الأكبر ويجب على النقّاد مساءلة ذلك. إذ يمكنك المُحاجَّة بأنّ مشكلة **إيما بوفاري** لا [تنبع] من حماقتها أو تولّهها بالقصص البطولية، بل تنبع من الوضع العام للنساء في مجتمعها.

لم يجعل الأدب من الهوية ثيمة فقط؛ بل لعب دوراً بارزاً في بناء هوية القراء. فقد ارتبطت قيمة الأدب منذ عهد بعيد بالتجارب البديلة التي يمنحها للقراء، حيث يتيح لهم معرفة ما يشعر به المرء في مواقف معينة وبالتالي يحظى القراء باستعدادات ليتصرّفوا بطرق معينة ويشعروا بها. فالأعمال الأدبية تشجع على التماهي مع الشخصيات وذلك بتقديم الأشياء من وجهة نظرهم.



"we don't believe in pressuring the children. When the time is right. they'll choose the approriate gender"

[لانؤمن بالتضييق على الأولاد. عندما يكون الوقت مناسبًا. سيختارون النوع (ذكر / أنثى) الملائم لهم].

فالقصائد والروايات تخاطبنا بطرق تقتضي التماهي، ويعمل التماهي على خلق الهوية؛ فنحن نصبح ما نحن عليه من طريق التماهي مع الأشخاص الذين نقرأ عنهم. وأُخذ على الأدب منذ عهد بعيد تشجيعه الشبّان على أن يروا أنفسهم بكونهم شخصيات في الروايات وأن يسعوا إلى تحقيق [ذواتهم] بطرق مماثلة: الهرب من المنزل ليَختْبر حياة المدن الكبيرة، اعتناق قيم أبطال [العمل الأدبي] وبطلاته في التمرد ضد الذين يكبرونهم سّناً والشعور بالاشمئزاز من العالم قبل أن يختبروه، أو أن يجعلوا من الحب في حيواتهم الضالة المنشودة ومحاولة إعادة إنتاج سيناريوهات الروايات والقصائد الغنائية ثانية. وقد قيل عن الأدب أنّه يفسد

[النشء] من خلال آليات التماهي. وعلى العكس من ذلك، تطلّع المدافعون عن التربية الأدبية إلى أنّ الأدب سيجعلنا ناس أفضل من خلال التجارب البديلة وآليات التماهي.

التمثيل أم الإنتاج

هل يمثّل الخطاب الهويات الموجودة سابقًا، أم أنّه ينتجها؟ لقد كانت هذه قضية نظرية رئيسية. يتعامل **فوكو**، كما رأينا في الفصل الأول، مع «المثلي الجنسي» بوصفه هوية اختلقتها ممارسات الخطاب في القرن التاسع عشر. وتحاجج الناقدة الأمريكية **نانسي آرمسترونغ** أنّ روايات القرن الثامن عشر والكتب المسلكية أنتجت «الفرد الحديث» الذي كان قبل كل شيء امرأة. والفرد الحديث، بهذا المعنى، هو شخص ينظر إليه على أنّ هويته وقيمته تنبعان من المشاعر الشخصية وخصائصها بدلاً من أنهما تنبعان من مكانته أو مكانتها داخل الهرم الاجتماعي. وهذه هوية تحرز من طريق الحب، وتتركز في جو محلي بدلاً من تركزها في المجتمع. وقد حازت مثل هذه الفكرة على تداول واسع؛ فالنفس الحقيقة هي تلك التي تجدها من خلال الحب وعلاقاتك مع العائلة والأصدقاء، ولكنها بدأت في القرن الثامن عشر والتاسع عشر بوصفها فكرة عن هوية النساء، ولم تمتد لتشمل الرجال إلا فيما بعد. وتزعم **آرمسترونغ** أنّ الروايات والخطابات الأخرى التي تدافع عن المشاعر والفضائل والشخصية، طوّرت هذا التصور ووسّعت [من نطاقه]. ويساند هذا التصور عن الهوية في الوقت الحاضر، الأفلام والتلفزيون ودائرة واسعة من الخطابات، حيث تخبرنا السيناريوهات ما الذي يعنيه أن تكون شخصًا؛ رجلاً كان أم امرأة.

التحليل النفسي

لقد أسهبت النظرية الحديثة، حقًا، في ما كان مضمراً في مناقشات الأدب بتعامله مع الهوية على أنها تتشكل من خلال عملية التماهي. فالتماهي، لـ **فرويد**،

عملية نفسية تتمثّل فيها الذات جانب من جوانب الآخر وتتحول، جزئيّاً أو كليّاً، وفق النموذج الذي يقدمه الآخر. فالشخصية أو النفس تتكوّن بسلسلة من التماهيات. ومن هنا، فإنّ أساس الهوية الجنسية هو التماهي مع أحد الوالدين؛ إذ تتكون الرغبة لدى المرء كما هي لدى الوالد تماماً، وكأنه يحاكي رغبة الأب ويغدو منافساً على موضوع الحب. ففي عقدة أوديب يتماهى الولد مع الأب وتتكون لديه رغبة في الأم.

وفيما بعد، تناقش نظريات التحليل النفسي في تشكل الهوية، أفضل الطرق للتفكير في آليات التماهي. فتفسير **جاك لاكان** لما يدعوه بـ «مرحلة المرآة»، يموضع بدايات [تشكل] الهوية في اللحظة التي يتماهى لها الطفل مع صورته في المرآة، حيث يدرك ذاته حسيّاً بوصفه كلاً؛ وبوصفه ما يرغب في أن يكونه. تتكوّن النفس من خلال ما يتمّ عكسة في المرآة، ومن قبل الأم، ومن قبل الآخرين داخل العلاقات الاجتماعية بوجه عام. فالهوية نتاج لسلسلة من التماهيات الجزئية، لا تكتمل أبداً. وأخيراً، يؤكد المحلّلون النفسيون مرة أخرى على العبرة التي يمكن للمرء أن يستقيها من أكثر الروايات جديّة وشهرةً، ومفاده إنّ الهوية إخفاقٌ؛ إننا لا نصبح رجالاً أو نساءً بسعادة. وإنّ تذويت المعايير الاجتماعية (التي ينظّر لها علماء الاجتماع باعتبارها شيئاً يجري بهدوء وعلى نحوٍ عنيد) تواجه دائماً المقاومة ولا تفعل فعلها في النهاية؛ فنحن لا نصبح ما يفترض فيه أن نكونه.

وقد قدّم المنظرون مؤخرًا تحويراً أبعد لدور التماهي. يحاجج **ميكِل بورش ياكبسون**،

> **بأنّ الرغبة (الذات الراغبة) لا تأتي بداية، بل تتبع تماهي المجال للرغبة بأن تتحقق. وما يأتي بدايةً هو ميل التماهي؛ ميل بدائيّ يتمخص عن رغبة...؛ فالتماهي يخلق الذات الراغبة، وليس العكس.**

في النموذج السابق، كانت الرغبة النقطة الجوهرية؛ أمّا هنا، فإنّ التماهي يسبق الرغبة، وينطوي التماهي مع الآخر على المحاكاة والتنافس اللذين يعدّان مصدر الرغبة ومنبعها. ويتوافق هذا مع السيناريوهات في الروايات حيث، كما يحاجج **رينيه جيرار وإيف سَجوك**، تنشأ الرغبة عن التماهي والتنافس؛ إذ تنبع الرغبة الذكرية الكارهة للشذوذ الجنسي من تماهي البطل مع منافسٍ، ومحاكاة رغبته.

هويات المجموعة

ويلعب التماهي دوراً في إنتاج هويات المجموعة أيضًا. فالقصص تحث أعضاء المجموعات المهمشة أو المضطهدة تاريخيّاً، على التماهي مع مجموعة كامنة وتعمل على جعل المجموعة مجموعة بأن توضّح لهم من يكونون أو ما قد يكونوا عليه. وقد ركّز السجال النظري في هذا المجال بكثافة على كون الشيء مرغوب فيه وعلى الجدوى السياسية من التصورات المتباينة عن الهوية؛ هل ينبغي أن يكون ثمة شيء جوهري تتقاسمه أعضاء المجموعة إذا كان لهم أن يؤدّوا وظيفةً باعتبارهم مجموعة؟ أو هل المزاعم بخصوص ما يعنيه أن تكون امرأة أو أسوداً أو مثليّاً جنسيًا، هي مزاعم جائرة ومقيّدة ومستهجنة؟ كثيراً ما كان يتمّ نبذ السجال بكونه شجاراً على «الجوهرية»: بين فكرة الهوية باعتبارها شيئًا معطًى؛ أصلاً، وفكرة الهوية بوصفها شيئًا قيد العمل باستمرار؛ تنشأ عن التحالفات والتقابلات المحتملة (يحرز الناس المضطهَدين هويتهم بمعارضتهم للمضطهِد).

ولعل السؤال الأساسي هو: ما العلاقة بين النقد الفاحص للتصورات الجوهرية عن هوية (شخص أو مجموعة) والمطالبات النفسية والسياسية بالهوية؟ كيف تنخرط المطالبات الملحّة في السياسات المحرّرة التي تسعى، مثلاً، إلى هويات راسخة للنساء أو السود أو الأيرلنديين، كيف تنخرط أو تتصارع مع الأفكار

-التحليل النفسية عن اللا وعي - والذات المنقسمة على نفسها؟ وتغدو هذه قضية نظرية رئيسية إضافة إلى كونها قضية عملية ذلك أنّ المشكلة التي يتم مواجهتها تبدو متشابهة، سواء أكانت المجموعة المعنية تحدّد بقوميتها أو عرقها، بنوعها أو بالأولويّة الجنسية، باللغة أو الطبقة أو الدين. أمّا فيما يتعلق بالمجموعات المهمشة تاريخيًا، ثمة سيرورتان جاريتان: فمن جهة، تظهر التحقيقات النقدية لا شرعيّة أخذ سمات معينة - نحو التوّجه الجنسي، النوع، أو الخصائص المورفولوجية الظاهرة - على أنها ميزّات محدّدة جوهريًا لهوية المجموعة، وتدحض عزو الهوية الجوهرية إلى جميع أفراد مجموعة تتسم بصفة النوع أو الطبقة أو العرق أو الدين أو الجنسانية أو القومية. ومن جهة أخرى، ربما جعلت المجموعات من الهويات المفروضة عليهم مصادرًا لها. يلاحظ **فوكو** في **تاريخ الجنسانية** بأنّه كان من شأن ظهور الخطابات الطبية وتلك المتعلقة بالطب النفسي في القرن التاسع عشر، التي تحدد المثلي بوصفه نوعًا منحرفًا، تسهيل السيطرة الاجتماعية، ولكنها خلقت إمكانية «تشكّل خطاب مضاد»: فقد بدأت المثلية بالتكلم بصوتها الخاص بها، مطالبة بالاعتراف بشرعيتها و«بكونها طبيعية»، وكانت تفعل ذلك في أغلب الأحيان بالمفردات ذاتها؛ مستخدمة المقولات ذاتها التي أقصتهم واستبعدتهم طبيًا».

انتشار البنى وتغلغلها

إنّ ما يجعل مشكلة الهوية مشكلة فاصلة ولا مفر منها، هو ما يحيط بها من توترات وصراعات (وهي بهذا تشبه «المعنى»). فقد كشف العمل في النظرية، الذي ينشأ من توجهات متباينة - الماركسية، التحليل النفسي، الدراسات الثقافية، النسائية، دراسات المثلية الجنسية، دراسة الهوية في المجتمعات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية - كشف عن صعوبات تكتنف الهوية التي تبدو أنها متشابهة بنيويًا. فسواء قلنا، مع **ألتوسير**، أنّ المرء الذي «يُساءل ثقافيًا» أو يُنادى به باعتباره ذاتًا، يصير ذاتًا بمخاطبته بوصفه يشغل موقعًا أو دورًا معيّنًا؛ أو إذا شدّدنا، مع التحليل

النفسي، على دور «مرحلة المرآة» حيث تحرز الذات هويةً من خلال التعرف الخاطئ على ذاتها في الصورة؛ أو إذا عرّفنا الهويات، مع **ستيوارت هول** على أنها «الأسماء التي نطلقها على الطرق المتباينة التي يتّخذ لنا بها موقعًا، ونتّخذ لأنفسنا موقعًا، في سرديات الماضي»؛ أو إذا ما أكّدنا، شأن الدراسات عن الذاتية الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، على بناء الذات المنقسمة على نفسها من خلال التصادم فيما بين خطابات ومطالبات متناقضة؛ أو إذا رأينا، مع **جوديث باتلر**، إلى الهوية الكارهة للشذوذ الجنسي باعتبارها ترتكز على كبت إمكانية رغبة اشتهاء المماثل، نجد فيها جميعًا شيئًا يشبه آلية عامة. فعملية تشكل الهوية لا تتصدّر ببعض التباينات وتهمل بعضها الآخر فحسب؛ بل تأخذ تباينًا أو انقسامًا داخليًّا وتبرزه بوصفه تباينًا بين الأفراد أو المجموعات. فكيما «تكون رجلاً»، كما يقال، عليك أن تنكر أيّ «تأنّث» أو ضعف وعليك أن تبرز ذلك باعتباره تباينًا فيما **بين** الرجال والنساء. إذن، ثمة تباين **داخل** [الفرد] يتمّ إنكاره وإبرازه على أنّه تباين فيما **بين** [الأفراد أو المجموعات]. ويبدو أنّ العمل داخل دائرة [واسعة] من الحقول [الدراسية] يتقارب في استقصاء للطرق التي - لا مبرر لها برغم أنه لا مفر منها - يُنتج بها الذوات من خلال افتراضات عن الوحدة والهوية، وربما كانت تخوّل إستراتيجيًّا [سلطةً] ولكنها تخلق فجوات بين الهوية أو الدور الذي يعزى للأفراد والأحداث المتنوعة وما يتّخذ لحيواتهم من مواقع.

وأحد مصادر الإرباك افتراض كثيراً ما كان ينظّم السجال في هذا المجال، ومفاده أنّ الانقسامات الداخلية للذات تصدّ بطريقة ما إمكانية الفاعلية؛ الفعل ذو المسؤولية. ولعل الإجابة البسيطة هي أنّ أولئك الذين يطالبون بتركيز أكبر على الفاعلية، يريدون من النظريات القول بأنّه من شأن أفعال متأنّية تغيير العالم، ويصيبهم الإحباط من واقعة أن هذا قد يلا يكون صحيحًا. ألسنا نعيش في عالم حيث من المحتمل أكثر أنه للأفعال تبعات غير مقصودة بدلاً من أنها مقصودة؟ ثمة

إجابتان معقدتان على هذا السؤال. أولاً، كما تشرح **جوديث باتلر**، «إنّ إعادة إضفاء طابع مفهوماتي على الهوية بوصفها أثرًا؛ أي بوصفها يتمّ **إنتاجها**، أو **تولّدها**، تتيح [المجال] لاحتمالات الفاعلية التي يتمّ صدّها على نحو ماكر من قبل المواقف التي تنظر إلى مقولات الهوية على أنها أساسية وراسخة». وفي حديثها عن النوع باعتباره أداءً، تموضع **باتلر** الفاعلية داخل تفاوتات الفعل؛ احتمالات التغير في التكرار الذي ينقل المعنى ويخلق الهوية. ثانيًا، إنّ التصورات التقليدية عن الذات تعمل في الواقع على الحدّ من المسؤولية والفاعلية. فإذا كانت الذات تعني «الذات الواعية»، بمقدورك ادّعاء البراءة، ورفض تحمل المسؤولية، طالما أنك لم تختار أو تقصد عن وعي تبعات فعل ارتكبته. وعلى العكس، إذا كان تصورك عن الذات ينطوي على أنّها ذات لا واعية وعلى مواقع الذات التي تشغلها، فمن الممكن توسيع [مساحة] المسؤولية. ومن شأن التأكيد على بنى اللاوعي أو على مواقع الذات التي لا تختارها بنفسك، أن يعدّك مسؤولاً عن أحداث وبنى - الانحياز الجنسي والعنصري، مثلاً - في حياتك، لم تكن تقصدها على نحوٍ بيّن. فالفكرة الموسعة عن الذات تحارب تقييد الفاعلية وكذلك تقييد المسؤولية من التصورات التقليدية عن الذات.

هل الـ «أنا» تختار بحرية [من غير قيد] أم أنها محدّدة باختياراتها؟ يلاحظ الفيلسوف **أنتوني أبيا** أنّ هذا السجال حول الفاعلية وموقع الذات، ينطوي على مستويين متباينين للنظرية لا يكونان في حالة تنافس، إلاّ أنّه لا يمكننا الانخراط في كليهما في الآن ذاته. فالحديث عن الفاعلية والاختيار ينبع من حرصنا على أن نحيا حياة واضحة مع الناس الآخرين الذين نعزو إليهم المعتقدات والمقاصد. والحديث عن مواقع الذات، التي تحدد الفعل، ينشأ من رغبتنا في فهم السيرورات الاجتماعية والتاريخية حيث يتم تصور الأفراد بكونهم محدّدين اجتماعيًا. إنّ بعضًا من أكثر التراعات شراسة داخل النظرية المعاصرة تتأتى من عدّ النزاعات

بشأن الأفراد باعتبارهم فاعلين agents والمزاعم بخصوص بنى الخطاب والبنى الاجتماعية، شروحًا سببية متنافسة. فقد كان ثمة سجال حامي الوطيس داخل دراسات الهوية في المجتمعات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، حول [مدى] فاعلية ابن البلد أو «التابع» (وهو مصطلح للدلالة على أولئك الذين يشغلون موقعًا تابعًا غير معترف به أو موقعًا مرؤوسًا). وأكد بعض المفكرين المهتمين بوجهة النظر التابع وفاعليته، على أهمية أفعال مقاومة الاستعمار أو أفعال الإذعان له، واتّهموا بناء على ذلك بتجاهل أكثر تأثيرات الاستعمار مكرًا؛ ألا وهي الطريقة التي يحدّد بها الموقف وإمكانات الفعل، كأن تجعل، مثلاً، من السكان «أهليين». ويتهم بعض المنظرين الآخرين الذي يصوّرون انتشار قوة الخطاب الكولونيالي وتغلغله؛ خطاب القوة الكولونيالية الذي يخلق العالم الذي تعيش وتعمل فيه الذوات المستمرة، يتّهمون بإنكار فاعلية الذوات.

ووفق محاجّة **أبيا**، فإنّ هذه الضروب المتباينة من التفسيرات ليست في حالة صراع؛ إذ لم يزل الأهليون فاعلين، ولم تزل لغة الفاعلية لغة ملائمة، مهما يكن من شأن تحديد الخطاب الكولونيالي لإمكانات الفعل. ويندرج التفسيران ضمن نطاق أعراف متباينة، شأنهما في ذلك تفسير قرارات حملت **جون** على شراء سيارة **مازدا**، جديدة، من جهة، وتصوير ما تقوم به الرأسمالية الكونية وتسويقها للسيارات اليابانية في أمريكا، من جهة أخرى. ويزعم **أبيا** أن ثمة الشيء الكثير الذي يمكن كسبه من الفصل فيما بين مفاهيم موقع الذات ومفاهيم الفاعلية، وذلك بتمييزها على أنها تندرج ضمن ضروب متباينة من السرديات. وبالتالي، يمكن توجيه الطاقة المتحررة من هذه السجالات النظرية باتجاه الكيفية التي تبنى بها الهويات والدور الذي تلعبه ممارسات الخطاب - كالأدب، مثلاً - في هذا البنيان.

غير أنّ إمكانية التعايش بسلام فيما بين التفسيرات التي تقول بأن الذوات تقوم بالاختيار والتفسيرات التي تقول بأنّ القوى تحدّد الذوات، على اعتبارها

سرديات متباينة، تبدو إمكانية صعبة المنال. فما يحثّ النظرية هو آخر الأمر رغبة في فهم المدى الذي يمكن أن تمضي فيه فكرة أو محاجّة وتسائل التفسيرات البديلة وافتراضاتها. وكيما تلاحق فكرة الذوات، إلى أبعد مدى ممكن، عليك أن تتحرّى وتناهض المواقف التي تقيّد هذه الفكرة وتقاومها.

النظرية

لعلّه ثمة عبرة هنا. يمكننا أن نختم الحديث بأنّ النظرية لا تقدّم حلولاً متوافقة متناغمة. فهي، مثلاً، لا تعلّمنا بالنتيجة ما المعنى: فكم عامل من عوامل المقصد، والنص، والقارئ، والسياق، يشترك في خلاصة مفادها أن هذا هو المعنى. كما لا تقول لنا النظرية ما إذا كان الشعر نداء باطنيّـا متعاليًا أم أنّه خدعة بلاغية، أو ما نسبة كل واحدة منهما. ومرّةً بعد أخرى، كنت أخلص إلى أنني أختتم كل فصل بإثارة توتّر بين العوامل أو المنظورات أو مسارات المحاجة، منتهيًا إلى أنّه لا بدّ لك من ملاحقة كل واحدة منها، متحولاً فيما بين البدائل التي لا يمكن تفاديها والتي لاتقدم تركيبًا توفيقيّـا. ومن هنا، فإن النظرية لا تقدّم نسقًا من الحلول بل تقدّم تطلعًا إلى تفكير أبعد. فهي تطالب بالالتزام بعمل القراءة، وتحدّي ما يسلّم به جدلاً، ومساءلة الافتراضات التي تمضي بناءً عليها. وقد بدأت القول بأن النظرية لا نهائية - متن لا حدود له من الكتابات المتحدية الشيّقة - ولكنها ليست مجرّد المزيد من الكتابة؛ إنّها مشروع متقدّم باستمرار للتفكير الذي لا ينتهي بانتهاء مدخل موجز لها.

٩

الملحق

الحركات والمدارس النظرية

اخترت أن أقدم النظرية بتقديم قضايا وسجالات بدلاً من تقديم «المدارس» [النظرية]. ولكن للقرّاء الحق في أنّ يتوقّعوا شرحًا للمصطلحات كـ **البنيوية والتفكيكية**، التي ظهرت في مناقشات النقد. أقدم ذلك هنا؛ وهو وصف موجز للحركات النظرية الحديثة.

والنظرية الأدبية ليست نسقًا من أفكار شخص أو شيء غير مرئيين، بل إنها قوة داخل المؤسسات. توجد النظرية داخل جماعات القراء والكتّاب، بوصفها ممارسات الخطاب، متورطة على نحو معقد مع المؤسسات الثقافية والتربوية. أما الطرق النظرية الثلاث التي كان لها تأثير كبير منذ ١٩٦٠ فهي التفكير ذو النطاق الواسع في اللغة، والتمثيل، ومقولات التفكير النقدي التي تولتها التفكيكية والتحليل النفسي (أحيانًا بشكل متساوق، وأحيانًا أخرى على نحوٍ متعارض)، وكذلك تحليل دور النوع [ذكر، أنثى] والجنسانية، في كل جانب من جوانب الأدب والنقد من قبل الحركة النسائية ودراسات النوع و queer Theory؛ كما تطور النقد الثقافي ذو الاتجاه التاريخي (التاريخية الجديدة، والنظرية ما بعد الكولونيالية) حيث يدرس نطاقًا واسعًا من ممارسات الخطاب، بما فيها أشياء عدة (الجسد، العائلة، العرق) لم يُنظر إليها سابقًا على أن لها تاريخها.

وثمة العديد من الحركات النظرية الهامّة قبل ١٩٦٠ .

الشكلية الروسية Russian Formalism

لقد ركّز الشكليون الروس في بدايات القرن العشرين على أنّه ينبغي للنقاد العناية بأدبية الأدب؛ الإستراتيجيات اللفظية التي تجعله أدبًا، والعناية بصدارة اللغة ذاتها، و «إضفاء الغرابة» على التجربة التي ينجزونها. وبإعادة توجيه الاهتمام من المؤلّف إلى «الأدوات اللفظية»، زعموا بأنّ «بطل الأدب الوحيد هو الأداة». وبدلاً من السؤال: «مَا الذي يقوله المؤلّف هنا؟» ينبغي لنا السؤال: «مَا الذي حدث للسونيتة هنا؟» أو «مَا المغامرات التي تحدث للرواية في هذا الكتاب الذي ألَّفه ديكنز؟» ويُعدّ **رومان ياكبسون، وبَوريس إيخنباوم، وفيكتور شوكلوفسكي**، الأشخاص الرئيسيون في هذه المجموعة التي أعادت توجيه دراسة الأدب نحو أسئلة الشكل والتقنية.

النقد الجديد NewCriticism

ظهر مَايُسمى بـ «النقد الجديد» في الولايات المتحدة في الثلاثينيات والأربعينات (بالاشتراك مع عمل **ريتشاردز ووليام أمبسون** في بريطانيا). وقد ركز النقد الجديد الاهتمام على [مبدأ] وحدة الأعمال الأدبية وتكاملها الداخلي. وعلى النقيض من الدراسة الأكاديمية التاريخية المعمول بها في الجامعات، تناول النقد الجديد القصائد بوصفها شيئًا جماليًّا بدلاً من كونها وثائق تاريخية، وبحث في التفاعلات فيما بين ملامحها اللفظية وتعقيدات المعنى الناجمة عن ذلك، بدلاً من [التركيز] الظروف التاريخية لمؤلّفيها ومقاصدهم. وكانت مهمة النقد، لـ **كلينث بروكس، وجون كرو رانسوم، و و.ك ويمسات**، أن توضح الأعمال المفردة للفن. وبتركيزه على الغموض أو الإبهام، والمفارقة، والتورية الساخرة، وأثر ظلال المعاني، والأشكال المجازية الشعرية، سعى النقد الجديد إلى توضيح مَا يسهم به كل عنصر للشكل الشعري في البنية الموحدة.

وقد ورّث النقد الجديد، بوصفه تُرَاثًا باقيًا، تقنيات القراءة الدقيقة والتسليم بأن أي اختبار للنشاط النقدي هو مَا إذا كان يساعدنا على إنتاج تفسيرات أكثر غنًى وأكثر تبصراً بالأعمال المفردة. ولكن، مع بداية الستينات، قدّم عدد من المنظورات والخطابات النظرية؛ الظاهراتية، الألسنية، التحليل النفسي، الماركسية، البنيوية، النسائية، التفكيكية، قدمت إطاراً مفهوماتيّاً للتفكير في الأدب والمنتجات الثقافية الأخرى، أكثر غنًى مما قدمه النقد الجديد.

الظاهراتية Phenomenology

نشأت الظاهراتية في كتابات الفيلسوف **إدموند هوسرل** في بدايات القرن العشرين. وتسعى إلى تجنب مشكلة الفصل بيْن الذات والموضوع؛ الوعي والعالم، وذلك بالتركيز على الواقع الظاهراتي للأشياء كما تظهر للوعي. ويمكننا تعليق الأسئلة بخصوص الواقع الأولي أو إمكانية المعرفة بالعالم وأن نصف العالم كما هو معطًى للوعي. وقد شكلت الظاهراتية أساساً للنقد المكرس لوصف «عالم» وعي مؤلّف، كما يتجلى ذلك في أعماله كاملة (**جورج بوليه، هيليس ميللر**). أمّا النقد الأكثر أهمية، فقد كان «النقد القائم على استجابة القارئ» (**ستانلي فيش، فولفغانغ إيزر**). وفيما يتعلق بالقارئ، فإن العمل [الأدبي] هو المعطى للوعي؛ وبمقدور المرء المحاجّة أنّ العمل ليس شيئًا موضوعيّاً، يوجد باستقلال عن أي تجربة به، بل إنّه تجربة القارئ. وبذا، قد يتخذ النقد شكل وصف حركة القارئ المطَّرِدة عبر النص، محللاً الكيفية التي يُنتج بها القراء المعنى من طريق الارتباطات، وسدّ ثغرات السكوت عنه، والتوقع والحَدْس ومن ثم التأكيد على هذه التوقعات أو إحباطها.

وثمة طبعة أخرى من الظاهراتية التي تتجه نحو القارئ تدعى بـ «جماليات التلقي» (**هانس روبرت ياوس**). فالعمل [الأدبي] إجابة للأسئلة التي يطرحها «أفق التوقعات». ومن هنا، لا ينبغي لتفسير الأعمال الأدبية أن يتركز على تجربة قارئ

مفرد، بل على تاريخ تلقي العمل الأدبي وعلاقته بتغير المعايير الجمالية وأنساق التلقي، التي تفسح المجال لقراءة العمل الأدبي في عصور متباينة.

البنيوية Structuralism

وللنظرية التي تتجه نحو القارئ شيئًا مَا مشتركًا مع البنيوية التي تركز أيضًا على الكيفية التي يُنتج بها المعنى. إلاّ أن البنيوية نشأت على **النقيض** من الظاهراتية؛ فبدلاً من وصف التجربة، كانت البنيوية تهدف إلى تحديد البنى السفلى التي تجعلها ممكنة. بدلاً من الوصف الظاهراتي للوعي، سعت البنيوية إلى تحليل البنى التي تشتغل على نحوٍ لا واعٍ (بنى اللغة، بنى النفس، وبنى المجتمع). وبفعل اهتمامها بالكيفية التي يُنتج بها المعنى، تعاملت البنيوية في أغلب الأحيان (شأن كتاب S/Z لـ(**رولان بارت**) مع القارئ على اعتباره موقع الشيفرات الأساس التي تجعل من المعنى [أمرًا] ممكنًا، وعلى اعتباره فاعل المعنى.

تشير البنيوية عادة إلى مجموعة من المفكرين الفرنسيين في الأصل الذين تأثروا في الخمسينيات والستينيات بنظرية **فرديناند دو سوسير** في اللغة، وطبقوا مفاهيم من الألسنية البنيوية على دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية. تطورت البنيوية بداية في الأنثروبولوجيا (**كلود ليفي شتراوس**)، وتطورت بعد ذلك في الدراسات الأدبية والثقافية (**رومان ياكبسون، رولان بارت، جيرار جينيت**)، والتحليل النفسي (**جاك لاكان**)، تاريخ الفكر (**ميشيل فوكو**) والنظرية الماركسية (**لويس ألتوسير**). وعلى الرغم من أن هؤلاء المفكرون لم يشكلوا أبدًا مدرسة في حد ذاتها، فقد قُرِئَت أعمالهم واُستوردت في ظل نعت «البنيوية» إلى بريطانيا والولايات المتحدة وأمكنة أخرى في الستينيات والسبعينيات.

وتشجع البنيوية في الدراسات الأدبية على شعريةٍ تُعنى بالأعراف التي تجعل من العمل الأدبي [أمرًا] ممكنًا؛ فهي لا تسعى إلى تقديم تفسيرات جديدة للأعمال

[الأدبية]، بل تسعى إلى فهم الكيفية التي يمكن لها أن تمتلك معاني وتأثيرات كالتي تمتلكها. ولكنها لم تنجح في فرض هذا المشروع - تفسير منظوم [في صورة متماسكة من الأفكار والمبادئ] للخطاب الأدبي - في بريطانيا وأمريكا. وقد كان تأثيرها الأساسي هناك هو تقديمها لأفكار جديدة بخصوص الأدب وجعله ممارسة من جملة ممارسات أخرى لها دلالتها. وهكذا، فقد فتحت الطريق أما قراءة الأعمال الأدبية بوصفها عَرَضًا وشجعت الدراسات الثقافية على محاولة الاستدلال على الإجراءات التي لها دلالتها للممارسات الثقافية المتباينة.

وليس من السهل التمييز بين البنيوية والسيموطيقا؛ علم العلامات العام الذي يرجع بأصله إلى **سوسير** والفيلسوف الأمريكي **تشارلز ساندرز بيرس**. ومع ذلك فإن السيموطيقا حركة عالمية سعت إلى دمج الدراسة العلمية للسلوك والتواصل، متفادية في أغلب الأحيان التفكير الفلسفي والنقد الثقافي الفاحص الذي ميّز البنيوية بطبعتها الفرنسية ومَا ارتبط بها من طبعات.

ما بعد البنيوية Post - Stucturalism

وما إن حُدِّدت البنيوية على أنها حركة أو مدرسة، حتى ابتعد عنها المنظرون. فقد تبيّن أن أعمال أولئك الذين يزعمون البنيوية لا تتلاءم وفكرة البنيوية بكونها محاولة للسيطرة على البنى وتنظيم قوانينها. وتم تعيين **بارت، ولاكان، وفوكو**، على أنهم ما بعد بنيويين، حيث مضوا إلى ما وراء حدود البنيوية التي فُهمت بشكل ضيّق ومحدود. فقد وصف هؤلاء الطرق التي يتورط بها المنظرون في الظاهرة التي يسعون إلى وصفها؛ الكيفية التي تخلق بها النصوص المعنى من خلال انتهاك أيّما عرف يحاول التحليل البنيوي تعيينه. وأدركوا استحالة وصف نظام دَالّ متماسك وتامّ، طالما أن الأنظمة تتغيّر باستمرار. والحق، لم تثبت ما بعد البنيوية أخطاء أو قصور البنيوية وعجزها بقدر ما تحولت عن مشروع استنباط مَا يجعل الظواهر الثقافية ظواهر مفهومة، وشددت بدلاً من ذلك على النقد الفاحص للمعرفة،

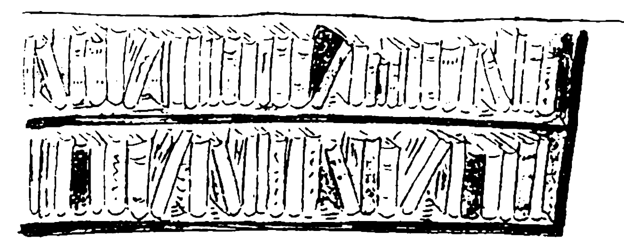
والشمولية، والذات. فهي تتعامل مع كل واحدة مما سبق بوصفها أثرًا إشكاليًا. إذْ أن بنى أنظمة الدلالة لا توجد بمعزل عن الذات، كموضوعات المعرفة، بل هي بنى للذات التي تتورط مع القوى التي تنتجها.

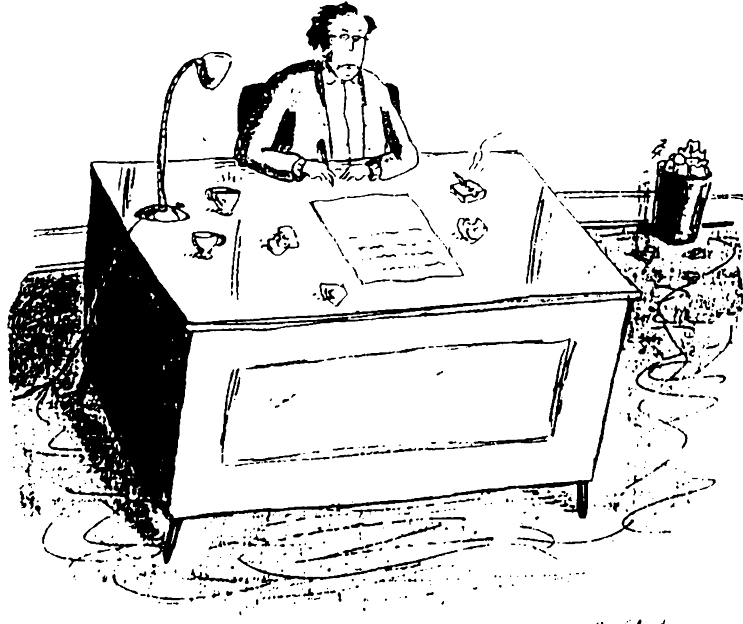
التفكيكية Deconstruction

ويُستخدم مصطلح **التفكيكية** [للدلالة] على نطاق واسع من الخطابات النظرية حيث ثمة نقد فاحص لأفكار المعرفة الموضوعية وللذات التي بمقدورها معرفة ذاتها. من هنا، تشترك النظريات النسائية المعاصرة ونظريات التحليل النفسية والماركسية والتاريخية، جميعها في ما بعد الحداثة. ولكن، ما بعد الحداثة تدل أيضًا على **التفكيكية** وعلى أعمال **جاك دريدا** الذي اشتهر بداية في أمريكا بعمل نقدي تناول فيه الفكرة البنيوية عن البنية في مجموعة المقالات ذاتها التي نبهت الأمريكيين إلى البنيوية (The Languages of Criticism and the Sciences of Man, 1970).

وأكثر تحديد بسيط للتفكيكية هي أنها نقد فاحص للمقابلات التراتبية الهرمية التي بنت التفكير الغربي: الخارج / الداخل، العقل / الجسد، الحرفي / الاستعاري، الكلام / الكتابة، الحضور / الغياب، الطبيعة / الثقافة، الشكل / المعنى. وأن تفكك تقابل مَا، هو أن تبيّن أنّه ليس طبيعيًا وليس محتومًا، بل أنّه أنتجه الخطابات التي تقوم عليه، وأن تبيّن أنّه بناء في عمل للتفكيكية التي تسعى إلى تعريته وإعادة نحته؛ أي، لا تسعى لتقويضه بل تسعى لتضفي عليه بنية ووظيفة جديدتين. ولكن كطريقة قراءة، فإن التفكيكية، بعبارة **باربارا جونسون**، هي «الفصل التدريجي لقوى الدلالة المتصارعة داخل النص»؛ استقصاء للتوتر بين طرق الدلالة، شأن التوتر القائم بين الأبعاد الخبرية والأدائية للّغة.

ED FLANDERS,
DECONSTRUCTION WORKER





وبقدر ما تضطلع النظرية النسائية بتفكيك التقابل : رجل / امرأة والمقابلات المرتبطة معه في تاريخ الثقافة الغربية . بقدر ماَ تكون طبعة من ما بعد الحداثة ، غير أنّ هذا مجرد جديلة من جدائل النظرية النسائية التي تُعدّ بكونها أقل من أنْ تكون مدرسة موحَّدة مقارنة مع كونها حركة فكرية واجتماعية وفضاءً للسجال . فمن جهة ، يناصر منظرو النقد النسائي هوية النساء ، ويطالبون بحقوقهم ، ويعلون من شأن كتابات النساء باعتبارها تمثيلات لتجربة المرأة . ومن جهة أخرى ، يضطلع منظرو النقد النسائي بنقد نظري فاحص لمصفوفة كراهية الشذوذ الجنسي التي تنظم الهويات والثقافات من حيث التقابل بين الرجل والمرأة . تميز **إلين شووالتر** فيما بين «النقد الفاحص النسائي» للافتراضات والإجراءات الذكرية وبين «نقد الأدب النسائي» ، نقد نسائي يعنى بالمؤلَّفات الإنَاث وبتمثيل تجربة النساء . وكلا الطريقين متعارضتين مع مايُدعى أحياناً في بريطانيا وأمريكا بـ «النقد النسائي في فرنسا» حيث تؤيد «المرأة» أية قوة جذرية تقوّض بنى الخطاب البطريركي ومفاهيمه وافتراضاته . وكذلك تتضمن النظرية النسائية الاتجاهين اللذين يرفضان التحليل النفسي بسبب من أسسه المتحيزة لجنس [الرجال] بلا نزاع ، وكذلك إعادة التعيين البارعة لحدود التحليل النفسي ، وهو ما قامت به باحثات إناث كـ **جاكلين روز وماري جاكُبس وكاجا سيلفرمِن** اللواتي يعتقدن أنّه من خلال التحليل النفسي فقط - بإدراكه تعقيدات المعايير المذوّتة - يمكن للمرء فهم مأزق النساء وإدراكه من جديد . ومن خلال مشاريعها العديدة ، حققت النظرية النسائية تحولاً واقعيّاً في التربية في الولايات المتحدة وبريطانيا ، وذلك من خلال توسيعها [لنطاق] الأدب المعتمد وتقديمها قدراً كبيراً من القضايا الجديدة .

التحليل النفسي Psychoanalysis

وقد أثرت نظرية التحليل النفسي على الدراسات الأدبية باعتبارها طريقة في التفسير وبكونها نظرية عن اللغة، والهوية، والذات. فمن جهة، يُعد التحليل النفسي إلى جانب الماركسية، أكثر التأويلات [هرمانيوطيقا] الحديثة قوة «ميتالغة» موثوق بها أو معجمية تقنية يمكن تطبيقها على الأعمال الأدبية، والمواقف الأخرى، لفهم ماَ يجري «في الواقع». وأفضى هذا إلى حذر من ثيمات التحليل النفسي وعلاقاته. ومن جهة أخرى، فإن التأثير الأكبر للتحليل النفسي كان من طريق **جاك لاكان**؛ المحلل النفسي الفرنسي المرتد الذي أسس مدرسته الخاصة به خارج المؤسسة التحليلية وتزعّم ما دعاه بالعودة إلى **فرويد**. يصف **لاكان** الذات على أنها نتيجة للّغة وشدد على الدور الحاسم لتحليل ما سماه **فرويد** بالنقل أو التحويل حيث يضفي المُحلَّل نفسيّاً دور شخصية سلطوية من الماضي على المحلّل (ـ«الوقوع في حب المحلّل»). إنّ حقيقة حالة المريض، وفق هذا التفسير، لا تنشأ من تفسير المحَلَّل لخطاب المريض، بل تنشأ من الطريقة التي يندمج بها المحلّل والمريض في إعادة تمثيل سيناريو حاسم من ماضي المريض. إن هذا التوجه الجديد يجعل من التحليل النفسي فرعًا معرفيّاً من فروع ما بعد الحداثة حيث يكون التفسير اندماجاً في نص، يتعذّر عليه إخضاعه [للتفسير].

الماركسية Marxism

وبخلاف ما جرى في الولايات المتحدة، لم تقدَم ما بعد الحداثة إلى بريطانيا، من طريق **دريدا** وبعد ذلك **لاكان وفوكو**، بل قدمت من خلال أعمال المنظر الماركسي **لويس ألتوسير**. وبقراءته من داخل الثقافة الماركسية لليسار في بريطانيا، وجّه **ألتوسير** قرّاءه إلى النظرية اللاكانية [**لاكان**] وأخذت تحولاً تدريجيّاً حيث، كما يقول **أنتوني إيسثوب**: «غدت ما بعد الحداثة تشغل حيزاً لا يقل عن

حيِّز الثقافة المضيفة؛ الماركسية». وبحسب الماركسية، فإن النصوص تنتمي إلى بنية فوقية يحددها الأساس الاقتصادي («علاقات الإنتاج»). وأنْ تفسر المنتجات الثقافية، هو أنْ تردّها إلى الأساس. وقد حاجج **ألتوسير** بأن التشكيلة الاجتماعية ليست كلية موحدة بحيث تكون طريقة الإنتاج في المركز منها، بل أنها بنية غير محكمة يتطور داخلها مستويات وأنماط متباينة من الممارسة في مراحل زمنية مختلفة. وللبنى الفوقية الأيديولوجية والاجتماعية «استقلالية نسبية». واستند في شرحه للكيفية التي تعمل بها الإيديولوجيا على تحديد الذات، إلى التفسير اللاكاني في تحدد الوعي باللاوعي. ويضع **ألتوسير** بالتفصيل تفسيراً ماركسيّاً لتحدد الذات بالاجتماعي بناءً على [نموذج] التحليل النفسي. فالذات أثر يتكون في سيرورة اللاوعي، والخطاب، والممارسات المستقلة نسبيّاً التي تنظم المجتمع.

ويشكل هذا التوحيد أساساً لمعظم السجالات النظرية في بريطانيا، في النظرية السياسية إضافة إلى الدراسات الثقافية والأدبية. وقد جرت تحقيقات حاسمة عن العلاقة بين الثقافة والدلالة في ١٩٧٠ في مجلة الدراسات السينمائية Screen التي سعت، مستفيدة من **ألتوسير ولاكان**، إلى فهم الكيفية التي يتموضع بها الذات أو الكيفية التي يتكون بها من طريق بنى التمثيلات السينمائية.

التاريخية الجديدة والمادية الثقافية New Historicism / Cultural Materialism

شهدت الثمانينات والتسعينات في بريطانيا والولايات المتحدة ظهور نقد تاريخي نشط ومتورط على الصعيد النظري. فمن جانب، ثمة المادية الثقافية البريطانية التي عرّفها **رايموند وليامز** على أنها «تحليل لأشكال الدلالة جميعها، بما فيها الكتابة المركزية تماماً، داخل الشروط والوسائل الفعلية لإنتاجها». وقد اهتم المتخصصون في عصر النهضة (**كاترين بلسي، وجوناثان دوليمور، وألان سنفيلد، وبيتر ستاليبرس**) نتيجة تأثرهم بـ **فوكو**، اهتموا بالتكون التاريخي للذات وبالدور التصارعي للأدب في عصر النهضة. وفي الولايات المتحدة، تركزت

التاريخية الجديدة على عصر النهضة أيضاً، إلاّ أنها تنزع بدرجة أقل إلى افتراض تراتب هرمي للسبب والنتيجة في اقتفائها أثر الارتباطات فيما بين النصوص، والخطابات، والقوة، وتكوّن الذاتية. وقد أكد **ستيفن جرينبلاط ولويس مونتروز وآخرون**، كيف أنّ النصوص الأدبية تقع وسط ممارسات الخطاب ومؤسسات الفترة الزمنية المعنية، حيث يتعاملون مع الأدب لا بكونه انعكاساً للواقع الاجتماعي أو نتاجاً له، بل بوصفه ممارسة من ممارسات عدة تكون متنازعة متعارضة أحيانًا. وأما المسألة الأساسية للتاريخيين الجدد فهي جدلية «التخريب والاحتواء»؛ إلى أي درجة تقدم نصوص عصر النهضة نقداً فاحصاً جذريّاً حقيقيّاً للأيديولوجيات السياسية والدينية لعصرها وإلى أي مدى يكون فيه ممارسة خطاب الأدب، في تخريبه الواضح، طريقة لاحتواء التخريب [أي، احتواء الطاقات المعارضة والسيطرة عليها ودحرها]؟

نظرية ما بعد الكولونيالية Post - Colonial Theory

وبرزت مجموعة من الأسئلة النظرية ذات الصلة في نظرية **ما بعد الكولونيالية**؛ أي محاولة فهم المشاكل التي أثارها الاستعمار الأوروبي وما خلّفه من ذيول وآثار. وفي هذا التراث، فإن التجارب والمؤسسات ما بعد الكولونيالية، بدءاً من فكرة القومية المستقلة وانتهاءً بفكرة الثقافة ذاتها، متورطة في ممارسات خطاب الغرب. ومنذ بداية الثمانينات ناقشت مجموعة كاملة من الكتابات المتنامية باستمرار، أسئلة بخصوص العلاقة بين هيمنة خطابات الغرب واحتمالات المقاومة، وأسئلة تتعلق بتكوّن الذوات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية: الذوات الهجينه التي نشأت عن تراكب اللغات والثقافات المتصارعة. وقد ساعد كتاب الاستشراق (١٩٧٨) لـ **إدوارد سعيد**، حيث بحث فيه تكون «الآخر» الشرقي من قبَل الخطابات الأوروبية عن المعرفة، ساعد على ترسيخ حقل [البحث] هذا. ومنذ ذلك الوقت، غدت نظرية ما بعد الكولونيالية وكتاباتها سعياً للتدخل في تكوّن

الثقافة والمعرفة، وكذلك أصبحت بالنسبة للمثقفين الذين قدموا من مجتمعات ما بعد كولونيالية، محاولة لكتابة تاريخهم الخاص بهم، الذي كتبه آخرون.

خطاب الأقلية Minority Discourse

وقد كانت إحدى التغييرات السياسية داخل المؤسسات الأكاديمية في الولايات المتحدة، هو تزايد دراسة أدب الأقليات الإثْنِية. وقد كان المسعى الأساسي هي إحياء وتعزيز دراسة كتابات السود، والأمريكيين اللاتينيين، والآسيويين الأمريكيين، وسكان أمريكا الأصليين. وكانت السجالات تدور حول العلاقة بين تقوية الهوية الثقافية لمجموعات معينة من خلال ربطها بتقليد في الكتابة وبين الهدف الليبرالي للاحتفاء بالتعددية الثقافية والتعدد الثقافي. وسرعان ما انخرطت الأسئلة النظرية في الأسئلة المتعلّقة بمكانة النظرية التي يُقال عنها أحيانًا أنها تفرض أسئلة «البيض» وقضاياهم الفلسفية، على المشاريع التي تكافح لتوطيد مصطلحاتها وسياقاتها الخاصة بها. إلاّ أن النقّاد الأمريكيين اللاتينيين والآسيويين الأمريكيين يسعون إلى المشروع النظري لتطوير دراسة خطابات الأقلية، وتحديد خصوصيتها، وتعيين علاقاتها مع التّقاليد المهيمنة للكتابة والتفكير. ومن شأن السعي إلى إيجاد نظريات عن «خطاب الأقلية»، أن يطوّر مفاهيم لتحليل تقاليد ثقافية معينة واستخدام موقع الهامشية للكشف عن افتراضات خطاب «الأكثرية»، وأن تتدخل في سجالاتها النظرية.

Queer Theory

شأنها شأن التفكيكية والحركات النظرية المعاصرة، تستخدم Queer Theory (تم مناقشتها في الفصل السابع) الهامشي - ما تَم استبعاده بوصفه منحرفًا، خارجًا عن نطاق عَدّه مقبولاً، الآخر الراديكالي - لتحليل التكوين الثقافي للمركز: معيارية كراهية الشذوذ الجنسي. وغدت Queer Theory في كتابات **إيف سَجِوك**

وجوديت باتلر وغيرهم، موقعًا لاستجواب خصب ليس فقط لتكوين الجنسانية الثقافي بل للثقافة ذاتها، بوصفها تقوم على إنكار العلاقات المثلية الجنسية. وشأنها شأن النظرية النسائية وطبعات الدراسات الإثنية، فهي تحظى بالطاقة الفكرية من ارتباطها بالحركات الاجتماعية للتحرير ومن السجالات التي تدور داخل هذه الحركات، حول الإستراتيجيات والتصورات الملائمة. هل ينبغي على المرء الاحتفاء بالاختلاف والتأكيد عليه، أو عليه تحدي التمييزات التي تسم [المرء بميسم]؟ وكيف يمكن القيام بهما معًا؟ إن إمكانيات الفعل والفهم هي موضع رهان في النظرية.

المراجع

الفصل الأول

Richard Rorty. *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis: University of Minnesota Press. 1982). 66. Michel Foucault. *The History of Sexuality*. vol. i (New York: Pantheon. 1980). 154. 156. 43. SPEECH AND WRITING: Jonathan Culler. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca. NY: Cornell University Press. 1982). 89–110. Jean-Jacques Rousseau. *Confessions*. Book 3. and elsewhere. quoted in Jacques Derrida. *Of* Grammatology (Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1976). 141–64. 'IL N'Y A PAS DE HORS-TEXTE': Derrida. *Of Grammatology*. 158. ARETHA FRANKLIN: Judith Butler. 'Imitation and Gender Insubordination'. in Diana Fuss. ed.. *Inside/Out: Lesbian Theories. Gay Theories* (New York: Routledge. 1991). 27–8.

الفصل الثاني

HISTORICAL UNDERSTANDING: W. B. Gallie. *Philosophy and the Historical Understanding* (London: Chatto. 1964). 65–71. WEED: John M. Ellis. *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1974). 37–42. HYPER-PROTECTED COOPERATIVE PRINCIPLE: Mary Louise Pratt. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press. 1977). 38–78. Roman Jakobson. 'Linguistics and Poetics'. *Language in Literature* (Cambridge. Mass.: Harvard University Press. 1987). 70. Immanuel Kant. *The Critique of Judgment*. part 1. section 15. INTERTEXTUALITY: see Roland Barthes. *S/Z* (New York: Farrar Strauss. 1984). 10–12. 20–2. and Harold Bloom. *Poetry and Repression* (New Haven: Yale University Press. 1976). 2–3. Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso. 1983). 40. ARTICLE OF 1860: H. Richardson. 'On the Use of English Classical Literature in the Work of Education'. quoted in Chris Baldick. *The Social Mission of English Criticism. 1848–1932* (Oxford: Clarendon. 1987). 66. Terry Eagleton. *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell. 1983). 25. CULTURAL CAPITAL: John Guillory. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago: University of Chicago Press. 1993).

الفصل الثالث

CULTURAL STUDIES: Richard Klein, *Cigarettes are Sublime* (Durham, NC: Duke University Press, 1993), and *Eat Fat* (New York: Pantheon, 1996); Marjorie Garber, *ViceVersa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* (New York: Simon & Schuster, 1994); Mark Seltzer, *Serial Killers I, II, III* (New York: Routledge, 1997). Roland Barthes, *Mythologies* (London: Cape, 1972), 15–25. Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation)', *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (London: New Left Books, 1971), 168. AMERICAN COLLECTION: Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds., *Cultural Studies* (New York: Routledge, 1992), 2, 4. SOCIAL TOTALITY: Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time* (London: Verso, 1990), 89–92. POLICE SERIALS: Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (London: Routledge, 1991), 107.

الفصل الرابع

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (London: Duckworth, 1983), 107, 115. B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1956). LITERARY COMPETENCE: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 113–60. HORIZON OF EXPECTATIONS: Robert Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London: Methuen, 1984), 58–63. Elaine Showalter, 'Towards a Feminist Poetics', in *Women Writing and Writing about Women*, ed. Mary Jacobus (London: Croom Helm, 1979), 25. INTENTIONAL FALLACY: W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, 'The Intentional Fallacy', in Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), 18. Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the American Literary Imagination* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992). Edward Said, 'Jane Austen and Empire', *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993), 80–97. HERMENEUTICS OF SUSPICION: Hans-Georg Gadamer, 'The Hermeneutics of Suspicion', in Gary Shapiro and Alan Sica, eds., *Hermeneutics: Questions and Prospects* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1984), 54–65.

الفصل الخامس

Jacques Derrida, 'White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy', *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 207–71. RHETORICAL FIGURES: Jonathan Culler, 'The Turns of Metaphor', *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 188–209. George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980). Roman Jakobson, 'Two Aspects of Language . . .', *Language in Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), 95–114. FOUR MASTER TROPES: Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 5–6, 58–75. PRETENDS TO BE TALKING: Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1965), 249. FICTIONAL IMITATIONS: Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 30; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 271–2, 275, 280.

الفصل السادس

Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (Oxford: Oxford University Press, 1967), 45. Aristotle, *Poetics*, chapters 6–11. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1981). Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd edn (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 142–66. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980), 189–211. PSEUDO-ITERATIVE: Genette, op. cit., 121–7. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, 1927), 64. Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 11.

الفصل السابع

J. L. Austin. *How to Do Things with Words* (Cambridge. Mass.: Harvard University Press. 1975). 5. 6. 14. 54–70. 9. 22. LITERARY CRITICS: Sandy Petrey. *Speech Acts and Literary Theory* (New York: Routledge. 1990). Jacques Derrida. 'Signature. Event. Context'. *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press. 1983). 307–30. Jacques Derrida. *Acts of Literature*. ed. Derek Attridge (New York: Routledge. 1992). 55. DECLARATION OF INDEPENDENCE: Jacques Derrida. 'Declarations of Independence'. *New Political Science*. 15 (Summer 1986). 7–15. APORIA: Paul de Man. *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press. 1979). 131. Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge. 1990). 136–41. Judith Butler. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (New York: Routledge. 1993). 7. 2. 231–2. 226. Antony Easthope. *British Post-structuralism since 1968* (New York: Routledge. 1988). p. xiv. Raymond Williams. *Writing in Society* (London: Verso. 1984). 210.

الفصل الثامن

Michel Foucault. *The Archeology of Knowledge* (New York: Pantheon. 1972). 22. QUEER THEORY: Judith Butler. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (New York: Routledge. 1993). 235–40. Nancy Armstrong. *Desire and Domestic Fiction* (New York: Oxford University Press. 1987). 9. FREUD: Jean Laplanche and J. B. Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis* (New York: Norton. 1973). 205–8. Jacques Lacan. 'The Mirror Stage'. *Écrits: A Selection* (New York: Norton. 1977). 1–7. Mikkel Borch-Jakobsen. *The Freudian Subject* (Stanford. Calif.: Stanford University Press. 1988). 47. René Girard. *Deceit. Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure* (Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1965). Eve Kosofsky Sedgwick. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press. 1985). URGENCIES OF EMANCIPATORY POLITICS: Jacqueline Rose. *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso. 1986). 103. Michel Foucault. *The History of Sexuality*. vol. i (New York: Random. 1978). 101. Stuart Hall. 'Cultural Identity and Cinematic Representation'. *Framework*. 36 (1987). 7[illegible] DIFFERENCE WITHIN: Barbara Johnson. 'The Critical Difference: BartheS/BalZac'. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1980). 4. Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge. 1990). 147. Kwame Anthony Appiah. 'Tolerable Falsehoods: Agency and the Interests of Theory'. in Jonathan Arac and Barbara Johnson. eds.. *The Consequences of Theory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1991). 74. 83. SUBALTERN: Gayatri Spivak. 'Can the Subaltern Speak?'. in Cary Nelson and Lawrence Grossberg. eds.. *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana: University of Illinois Press. 1988). 271–313.

قراءات مزيدة

الفصل الأول

Jonathan Culler. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca. NY: Cornell University Press. 1982) begins with a discussion of theory in general. Richard Harland. *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism* (London: Methuen. 1987). a broad and lively introductory survey. For Foucault. see Paul Rabinow. ed.. *The Foucault Reader* (New York: Pantheon. 1984); Lois McNay. *Foucault: A Critical Introduction* (New York: Continuum. 1994). For Derrida. see Culler. *On Deconstruction*. 85–179; Geoffrey Bennington. *Jacques Derrida* (Chicago: University of Chicago Press. 1993).

الفصل الثاني

Paul Hernadi. ed.. *What is Literature?* (Bloomington: Indiana University Press. 1978). for a range of representative statements. Mary Louise Pratt. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press. 1977) argues against the notion of literature as a special kind of language. Barbara Herrnstein Smith. *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature* (Chicago: University of Chicago Press. 1979) treats literary works as fictional imitations of 'real' speech acts. Terry Eagleton. *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell. 1983). 1–53. on the idea of literature in general and literary studies in 19th-century Britain. Antony Easthope. *Literary into Cultural Studies* (London: Routledge. 1991). 1–61. a useful overview of traditional conceptions of literature. Jacques Derrida. 'This Strange Institution Called Literature'. *Acts of Literature*. ed. Derek Attridge (New York: Routledge. 1992). 33–75.

الفصل الثالث

'Forum: Thirty-Two Letters on the Relation between Cultural Studies and the Literary', *PMLA* 112: 2 (Mar. 1997), 257–86, a lively spectrum of current views. Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* surveys British developments. Tony Bennett *et al.*, eds., *Culture, Ideology, and Social Process: A Reader* (London: Batsford & Open University Press, 1987), an anthology of classic British essays for the Open University's 'Popular Culture' course. John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin, 1989), an accessible introduction. Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader* (London: Routledge, 1993), and Mieke Bal, ed., *The Practice of Cultural Analysis* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999), two recent collections. Ioan Davies, *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire* (London: Routledge, 1995), a shrewd recent history. LITERARY CANON: Robert von Hallberg, ed., *Canons* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

الفصل الرابع

Jonathan Culler, *Saussure* (London: Fontana, 1976; rev. edn.: Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986), an introduction to his thought and influence. M. A. K. Halliday, *Explorations in the Functions of Language* (London: Arnold, 1973), essays relevant to literary studies. Roger Fowler, *Linguistic Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1996), a valuable introduction to language and the linguistic dimensions of literature. William Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction* (Oxford: Blackwell, 1984) develops a convincing narrative about different critical schools' approaches to meaning in literature. Nigel Fabb *et al.*, eds., *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature* (New York: Methuen, 1987), strong recent essays. POETICS: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London: Routledge, 1975); Roland Barthes, *S/Z* (New York: Hill & Wang, 1974), analysis of a Balzac story that switches between poetics and hermeneutics. HERMENEUTICS: Donald Marshall, 'Literary Interpretation', in *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, ed. Joseph Gibaldi, 2nd edn. (New York: MLA, 1992), 159–82. READER-RESPONSE CRITICISM: Jane Tompkins, ed., *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980).

الفصل الخامس

RHETORIC: Renato Barilli, *Rhetoric* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), a historical survey of key issues. GENRES: Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1972). APOSTROPHE: Jonathan Culler, 'Apostrophe', *The Pursuit of Signs, Semiotics Literature, Deconstruction* (London: Routledge, 1981), 135–54. POETICS: Jonathan Culler, 'Poetics of the Lyric', *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 161–88. POETRY: For a range of essays engaged with theoretical questions, Chaviva Hosek and Patricia Parker, eds., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985); Jacques Derrida, 'What is Poetry?' ('Che cos'è la poesia?'), in *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (New York: Columbia University Press, 1991), 221–46.

الفصل السادس

Two excellent, systematic books are Susan Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1981), and Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd rev. edn. (Toronto: University of Toronto Press, 1997). See also Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986); Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*

(London: Methuen, 1983); Jonathan Culler, 'Story and Discourse in the Analysis of Narrative', *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 169–87; Jonathan Culler, 'Poetics of the Novel', *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), 189–238. DESIRE: Peter Brooks, *Psychoanalysis and Storytelling* (Oxford: Blackwell, 1994); Teresa de Lauretis, 'Desire in Narrative', *Alice Doesn't* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 103–57. POLICING: D. A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988).

الفصل السابع

Jacques Derrida, *Limited Inc.* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1988), includes 'Signature, Event, Context' and other discussions of the performative. Barbara Johnson, 'Poetry and Performative Language', *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), a short, efficient discussion. Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983), on Austin and Lacan.

الفصل الثامن

Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), a broad survey. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (Oxford: Oxford University Press, 1983), synthesizes psychoanalysis and semiotics on subject formation, with literary and cinematic examples. For essentialism: Diana Fuss, *Identification Papers* (New York: Routledge, 1995). For post-colonial theory: Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994) and Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (New York: Routledge, 1998).

For the institutional history of criticism, Jonathan Culler, 'Literary Criticism and the American University', in *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford: Blackwell, 1988), 3–40; Gerald Graff, *Professing Literature: An Institutional History* (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Chris Baldick, *Criticism and Literary Theory, 1890 to the Present* (London: Longman, 1996).

On schools, see Terry Eagleton's *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983), a tendentious but very lively account of all the 'schools' except the Marxist criticism he embraces; Antony Easthope's *British Post-structuralism since 1968* (New York: Routledge, 1988), a sophisticated account of the fortunes of 'theory' in Britain; Peter Barry's *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (Manchester: Manchester University Press, 1995), a useful 'school'-oriented textbook; and Raman Selden, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. viii, *From Formalism to Poststructuralism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), which covers major movements. Richard Harland's *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism* (London: Methuen, 1987) is a broad and lively introductory survey; Keith Green and Jill LeBihan, *Critical Theory and Practice: A Coursebook* (London: Routledge, 1996) cleverly fuses the survey by school with approach by 'topic'.

المسرد

Q

Queer Theory، ١١٩، ١٢٨، ١٥٢

S

Screen، ١٥٠

إ

إ.م. فورستر

Forster, E. M.، ١٠٨

أ

أبيا، أنتوني

ApplAH, ANTHONY، ١٣٧

أدب الأقليات

MINPRITY LITERATURE، ١٥٢

أربعة صور مجازية رئيسة

TROPES, FOUR MASTER، ٨٦

أرسطو

ARITOTLE، ٨٤، ١٠٠، ١٠٨

أعراف

CONVENTIONS، ٣٤، ٤٨، ٥٣، ٧٢، ١١٥، ١٣٨

إ

إعلان استقلال

DECLARTION OF INDEPENDENCE، ١١٧

أ

أغاني الأطفال

NURSERY RHYMES، ٩٣

أفق التوقعات

HORIZON OF EXPECTAIONS، ١٤٥

أفلاطون

PLATO، ٤٧، ٨٤

ألتوسير، لويس

ALTHUSSER, LOUIS، ٩، ٥٥، ١٣٦، ١٤٦، ١٥٠

إ

إلين، شوالتر

SHOWALTER, ELAINE، ٧٦، ١٤٨

إليوت

ELIOT, T. S.، ٩٦

أ

أندرسُن، بينديكت

ANDERSON BENEDICT، ٤٥

أوستن

AUSTEN، ٤٥، ٨٠، ١٠٤، ١١٢، ١١٣، ١١٥، ١١٧، ١٢٠، ١٢٣، ١٢٤

إ

إيخنباوم، بوريس

BORIS, EICHENBAUM، ١٤٣

إيزر، ولفغانغ

ISER, WOLFGANG، ١٤٥

إيسثوب، أنتوني

EASTHOPE, ANTHONY، ١٥٠

ا

الأجناس الأدبية

GENRES, LITERARY، ٨٧، ٨٨

الإحالة

REFERENCE، ٤٠

الأدب المعتمد

LITERARY CANON، ٥٧، ٥٨، ١٤٩

الأدب بوصفه فعل كلام

LITERARTUREAS SPEECH ACT، ٣٥

الأدبية

LITERARINESS، ٢٧، ٢٨، ٤٣، ٤٩، ٥٩، ٦٣، ٩٢

الإمبراطورية البريطانية

BRITISH EMPIRE، ٤٧

الأيديولوجيا

IDEOLOGY، ٤٧

التاريخية الجديدة

NEW HISTORICISM، ٧٧، ١٤٣، ١٥٠، ١٥١

التحليل النفسي

PSYCHOANALYSIS، ٤، ٩، ٢٨، ٧٧، ١٢٧، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٥، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٠

التصويب السياسي

POLITICAL CORRECTNESS، ٥٩

التفكيكية

DECONSTRUCTION، ٤، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٧، ١٥٢

التماهي

IDENTIEICATION، ٦، ٤٦، ٤٧، ٥٦، ٧٥، ١٠٩، ١٢٦، ١٣١، ١٣٣، ١٣٤

التورية

IRONY، ٨٦

الجنس

SEX، ١١، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ٢٢، ٧٢، ٧٧، ٨٧، ٨٨، ٩٢، ١٠١، ١٠٩

الجوهرية

ESSENTIALISM، ١٣٤

الحبكة

PLOT، ٢٨، ٧٥، ٨٧، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٢٩

الحدث الأدبي

EVENT, LITERARY، ١٢٣، ١٢٤

الحس السليم

COMMON SENSE، ١٢، ١٣، ١٧، ٢٠، ٧١

الدراسات الثقافية

CULTURAL STUDIES، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٦٠، ٦٢، ٦٣، ٦٥، ١٣٥، ١٤٦، ١٥٠

الدراسات الأدبية

LITERARY STUDY، ٥٨، ٦٢، ٧٤، ٧٨

الدراما
DRAMA، ٥٢، ٥٧، ٦٥، ٨٤، ٨٨، ١١٨

الذات
SUBJECT، ١٢، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٤٠، ٤٥، ١١٢، ١٢١، ١٢٢، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٤، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٠

الرغبة
DESIRE، ١٦، ٢١، ٢٢، ٥٤، ٦٣، ١٠٨، ١٠٩، ١٣٣، ١٣٤

السلطة / المعرفة
POWER / KNOWLEDGE، ١٦

السمات التّوجّهية الإشارية
DEICTICS، ٣٩

السياق
CONTEXT، ٣٢، ٣٦، ٧٨، ٨٠

الشرح التاريخي
HISTORICAL CRITCISM، ٨٧

الشكليون الروس
RUSSIANFORMALIST، ١٤٣

العشبة الضارة
WEED، ٣١

الفرد الحديث
MODERN INDVIDUAL، ١٣٢

القافية
RHYME، ٩٤

القدرة الأدبية
LITERARY COMPETENCE، ٧٤، ٧٥

القدرة السردية
NARRATIVE COMOETENCE، ١٠٠

القدرة اللغوية
LINGUISTIC COMPETENCE، ٧٣، ١٠٠

القراءة الدقيقة
CLOSE READING، ٦١، ٦٥، ١٤٤

المادية الثقافية
CULTURAL MATERIALISM، ١٥٠

الماركسية
MARXISM، ٤، ٥٤، ٧٧، ١٢٨، ١٣٥، ١٤٤، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٠

المجاز المرسل
SYNECDOCHE، ٨٦

المجازات البلاغية
RHETORICAL FIGURES، ٢٨، ٨٤، ٨٥، ٨٧

المحاكاة الصوتية
ONOMATOPLA، ٧٠

المساءلة
INTERPELLATION، ٥٥

المسلسلات التلفزيونية البوليسية
POLICE SERIALS، ٦١

المصارعة
WRESTLING، ٥٣

المعنى
MEANING، ٤، ١١، ١٢، ١٨، ٢١، ٢٣، ٢٩، ٣٨، ، ٤٨، ٤٩، ٥٢، ٥٣، ٥٦، ٦١، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨٦، ٨٩، ٩٣، ٩٤، ٩٦، ١١٤، ١٢٢، ١٣٢، ١٣٥، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧

الملحق
SUPPLEMENT، ٤، ١٧، ١٨، ٢٠، ٢١، ٥٣، ١٤١

الملحمة
EPIC، ٨٧، ٨٨

النصوص التي تعرض السرد
NARRATIVE DISPLAY TEXTS، ٣٤، ١٠٨

النظرية النسائية
FEMINIST THEORY، ١١٩، ١٢٨، ١٤٨، ١٥٢

النفس
SELF، ١٢، ٢٣، ٣٢، ٣٣، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٣، ١٤٥

النقد الجديد
NEW CRITICISM، ٧٧، ١٤٤

النقد الفاحص للحس السليم
CRITIQUE OF COMMON SENSE، ١٢

النوع [ذكر / أنثى]

GENDER، ١١، ١٧، ٥٩، ١٢٠، ١٢١

الهوية

IDENTITY، ٦، ٢٢، ٥٢، ٦٢، ١١٢، ١٢٠، ١٢٣، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٧، ١٥٢

الهيمنة

HEGEMONY، ١٤، ٦١

الوظيفة الشعرية

POETIC FUNCTION، ٣٨

ب

باتلر، جوديت

BUTLER, JUDITH، ٩، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٣٦، ١٣٧، ١٥٢

باختين، ميخائيل

BAKTIN, MIKHAIL، ٢٤، ١٠٤

بارت، رولان

BARTHES, ROLAND، ٥٣، ١٤٥، ١٤٦

بال، ميك

BAL, MEIKE، ٥، ١٧، ١٨، ٣٢، ٤٥، ٤٦، ١٠٥

بروكس، كلينث

BROOKS, CLEANTH، ١٤٤

بلسي، كاترين

BELSE, CATHERINE، ١٥١

بن جونسون

JOHNSON, BEN، ٤٠

بورش ياكبسون، ميكِل

BORCH - JAKOBSEN, MIKKEL، ١٣٣

بوليه، جورج

POULET, GEORGES، ١٤٤

بيرس، تشارلز ساندرز

PEIRCE, CHARLES SANDERS، ١٤٦

ت

تحديد البؤرة

FOCALIZATION، ١٠٥، ١٠٧

تشومسكي، نعوم

CHOMSKY, NOAM، ٧٣

تكرار زائف

PSEUDO - ITERARTIVE، ١٠٦

توين، مارك

TWAIN, MARK، ٦٢

ج

جرينبلاط، ستيفن

GREENBLATT, STEPHEN، ١٥١

جماليات التلقي

AESTHETIC OF RECEPTION، ١٤٥

جويس، جيمس

JOTCE, JAMES، ٤٩، ١١٤

جيرار، رينيه

GIRARD, RENE، ١٣٤، ١٤٥

جيمس، هنري

JAMES, HENRY، ١٠٥

جين أوستن

AUSTEN, JANE، ٤٥، ٨٠، ١٠٤

جينيت، جيرارد

GENETIE, GERARD، ١٠٥، ١٠٦، ١٤٥

خ

خطاب الأقلية

MINPRITY DISCOURSE، ١٥٢

د

دراسات الجنسية المثلية

GAY AND LESBIAN STUDIES، ١٦، ٧٧، ١١٩، ١٣٥

دريدا، جاك

DERRID, JAQUES، ٩، ١٧، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٨٥، ٨٧، ١١٥، ١١٦، ١٤٧، ١٥٠

دوستال، مدام

DE STAEL, MME، ٣٠

دوليمور، جوناثان

DOLLIMOR, JONATHAN، ١٥١

دي ماي، بول

DE MAN, PAUL، ١٠٩

ر

رانسوم، جون كرو

RANSOM, JOHN CROWE، ١٤٤

رورتي، ريتشارد

RICHARD, RORTY، ١١

روسو، جان جاك

ROUSSEAU, JEAN - JACQUES، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢

ريتشاردز

RICHARDS, I.A، ١٤٤

س

ستاليبرس، بيتر

STALLYBRASS, PETER، ١٥١

ستانلي، فيش

FISH, STANLEY، ١٤٤

سعيد، إدوارد

SAID, EDWARD، ٨٠، ١٠٤، ١٥١

سنفليد، ألان

SINFIELD, ALAN، ١٥١

سوسير، فرديناندو

SAUSSURE, FERDINAD DE، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٣، ١٤٥، ١٤٦

سونيتة

SONNET، ١١٥

سيلِفرمن، كاجا

SILVERMAN, KAJA، ١٤٩

ش

شكسبير، وليام

SHAKESPEARE, WILLAM، ٢٩، ٤٢، ٥٢، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٦٢، ٦٥، ٧٦، ١١٥

شوكلوفسكي، فيكتور

SHKLOVSKY, VICTOR، ١٤٣

ص

صدارة اللغة

FOREGROUNDING OF LANGUAGE، ٣٨، ٩٤

ط

طبيعة التفكير

NATURE OF THOUGHT، ٨٤

طبيعة اللغة

NATURE OFLANGUAGE، ١١٦

NATURE OF LANGUAGE، ٦٨

طبيعة النظرية

THEORY, NATURE OF، ٢٤

ع

عزرا، باوند

POUND, EZRA، ٩٥

عقدة أوديب

OEDIPUS COMPLEX، ٧٧، ١٣٣

علم السرد

NARRATOLOGY، ١٠٠

غ

غرامشي، أنطونيو

GRAMSCI, ANTONIO، ٦١

ف

فرانك، كوموند

KERMONDE, FRANK، ٩٩

فرانكلين، آرثا

FRANKLIN, ARETHA، ٢٢، ١٢٠، ١٢٩

فراي. نورثروب

FRYE, NORTHROPE، ٩٢، ٩٣

فرضية سابير - ووف

SAPIR - WHORF HYPOTH-ESIS، ٧١

فروست، روبرت

FROST, ROBERT، ٦٨، ٨٩، ٩١، ١١٧

فرويد، سيغموند
FREUD, SIGMUND، ٢٧، ٢٨، ١٣٣، ١٤٩

فلوبير، غوستاف
FLAUBERT, GUS-TAVE، ٤٢، ١٢٩

فوكو، ميشيل
FOUCAULT, MICHEL، ٩، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ٢١، ٢٢، ٢٣، ١٢٧، ١٣٢، ١٣٥، ١٤٦، ١٥١

فيرلين، بول
VELAINE, PAUL، ٧٢

ق

قصص
FICTION
ويشير إلى تأليف أدبي متخيل ومبتدع.، ٣٩

ك

كانط، عمانوئيل
KANT, IMMANUEL، ٤١

كلود، ليفي شتراوس
LEVI - STRAUSS, CLAUDE، ١٤٥

كوين، و. ف
QUNE, W.O.، ٣٢

ل

لاروشوفوكول
LA ROCHEFOUCAULD، ١١٤

لقب النظرية
THEORY AS NICKNAME، ١١

م

مرحلة المرآة
MIRROR STAGE، ١٣٣، ١٣٦

ملصقات
BUMPER STICKERS، ٤٢

مناطق القلق
APORIA، ١١٨

منطق القصة
STORY, LOGIC OF، ٢٧، ٩٩

موريسون، توني

MORISON, TONI، ٨٠

موقع الذات

SUBJECT POSITION، ١٣٨

مونتروز، لويس

MONTROSE, LOUIS، ١٥١

ميل، جون ستيورات

MILL, JOHN STUART، ٩٠، ١٣٤

ن

نظرية الأفلام السينمائية

FILM THEORY، ٧٦

نظرية ما بعد الكولونيالية

POST - COLONIAL THEORY، ١٥١

نقد الأدب النسائي

GYNCRITICISM، ١٤٨

هـ

هابكنز، جيراراد مانلي

HOPKINS, GERARD MANLEY، ٣٧

هاغارت، ريتشارد

HOGGART, RICHARD، ٥٤

هاملت

HAMLET، ٢٩، ٤٠، ٤٤، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ١٣٠

هايدن، وايت

WHITE, HAYDEN، ٨٧

هومنيوطيقا

HERMENEUTICS، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٧، ٧٨، ٨٠

هول، ستيورات

HALL, STUART، ١٣٦

و

وجهة النظر

POINT OF VIEW، ١٠٥

وردزورث، وليام

WORDSWORTH, WILIAM، ٣٩، ٥٨، ٨٦

وليامز، رايموند

WILLIAMS, RAYMOND، ٥٤، ١٥٠

وورف، بنجامين لي

WHORF, BENJAMIN LEE، ٧١

ويمسات، و.ك.

WIMSATT, W,K.، ١٤٤

ي

ياكبسون، رومان

JAKOBSON, ROMAN، ٣٨،
٨٦، ١٣٣، ١٤٣، ١٤٥

ياوس، هانس روبرت

JAUSS, HANS ROBERT، ١٤٥

المحتوى

	الصفحة
ـ تصدير ـ	٥
ـ إقرار بالفصل ـ	٧
١ - مالنظرية؟	٩
٢ - ما الأدب، وهل لهذا أهمية؟	٢٧
٣ - الأدب والدراسات الثقافية	٥٥
٤ - اللغة، والمعنى، والتأويل	٦٩
٥ - البلاغة، والشعرية، والشعر	٨٥
٦ - السرد	١٠١
٧ - اللغة الأدائية	١١٥
٨ - الهوية، والتماهي، والذات	١٣١
٩ - ملحق: الحركات والمدارس النظرية	١٤٥
المراجع	١٥٩
قراءة مزيدة	١٦٩